Centenario de *La Regenta:* Escriben Mary Luz MELCÓN,
Manuel CIFO GONZALEZ, Blas MATAMORO, Adolfo SOTELO,
David TORRES y Diego MARTÍNEZ TORRÓN
Manuel S. GARRIDO: La identidad cultural iberoamericana
Centenarios de MODIGLIANI y Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ
Poemas de Fernando QUIÑONES y Horacio SALAS
Un relato de Armonía SOMERS
Félix GRANDE: Dos historias de amor



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

415

Enero
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

«LA REGENTA»

MARY LUZ MELCÓN: La Regenta: *contrafigura de* Carmen (5).
MANUEL CIFO GONZÁLEZ: *La ironía y la sátira en* La Regenta: *variaciones narrativas* (13).
BLAS MATAMORO: *Magas, niñas, adúlteras y travestis* (25).
ADOLFO SOTELO: *Clarín, crítico de Valera* (37).
DAVID TORRES: *Clarín y* Las vírgenes locas: *doce autores en busca de una novela* (53).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: *Ediciones recientes de* La Regenta (64).

INVENCIONES Y ENSAYOS

MANUEL S. GARRIDO: *Problemas de identidad cultural en nuestra América* (77).
HORACIO SALAS: *Yacimientos* (83).
CARLOS RUIZ SILVA: *García Gutiérrez: política y guerras civiles* (91).
JOSÉ MANUEL GARCÍA REY: *Armonía Somers: Sondeo intuitivo y visceral del mundo* (101).
ARMONÍA SOMERS: *El Pensador de Rodin (Tríptico darwiniano)* (105).
CARLOS AREÁN: *En el centenario de Modigliani* (111).
FERNANDO QUIÑONES: *Seis poemas* (122).
JAVIER CAMPOS: *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (128).
FÉLIX GRANDE: *Dos historias de amor* (145).

LECTURAS

RICARDO GUTIÉRREZ: *La dialéctica de la poesía y el silencio* (163).
ALAIN VERJAT: *Balzac y* La comedia humana (165).
MARY FARAKOS: *Un estudio de Darío* (168).
PILAR PALOP JONQUERES: *La filosofía como sacrificio del amor* (173).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: *Blecua y la poesía del Renacimiento* (176).
GONZALO SANTONJA: *Riesgo y ventura de la novela llamada histórica* (178).
JUAN ANTONIO RÍOS CARRATALÁ: *El Siglo de las Luces visto a contraluz* (180).
PABLO SOROZÁBAL SERRANO: *Historia de la música española* (183).
ISABEL DE ARMAS: *Un núcleo vital* (185).
MARIO PAOLETTI: *De América* (189).

Indice de autores del año 1984 (196).

«La Regenta»



Cubierta de la primera edición de La Regenta. *El primer volumen se publicó en diciembre de 1884 y el segundo en enero de 1885, ambos en Barcelona.*

La Regenta: contrafigura de *Carmen*

«Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas.»
«Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo.»

Seiscientas y pico páginas antes de este final revulsivo y naturalista, nos hemos encontrado a la joven Ana Ozores «en la capilla del Magistral, esperándole para confesar. Novedad estupenda. La Regenta, muy principal señora, era la esposa de don Víctor de Quintanar, regente en varias Audiencias, últimamente en la de Vetusta, donde se jubiló con el pretexto de evitar murmuraciones acerca de ciertas dudosas incompatibilidades; pero, en realidad, porque estaba cansado y podía vivir holgadamente saliendo del servicio activo. A su mujer se la siguió llamando la Regenta».

Anhelante en la penumbra de una catedral de provincias, en espera de su nuevo director espiritual —cuya volcánica líbido la penitente va a ignorar de modo tan cándido como ocultará en confesión sus discretos coqueteos con el tenorio Mesía—, «la digna y virtuosa y hermosísima esposa de don Víctor de Quintanar» nos ha sido legada por Clarín como la figura gótica de un «eterno femenino» arraigado en la España decimonónica y oscurantista, aún bastante parecida, aunque más civilizada y más real, a la España en que Merimée, cuatro décadas antes, había situado a su *Carmen.*

Si Carmen es la figura resultante de cierto enfoque foráneo y folklorista, la Regenta es su contrafigura, la imagen quintaesenciada de la España clásica y tradicional. Ambas son, no obstante, las dos caras de una misma moneda, en la que se contraponen unidas por el mismo anhelo de libertad total por distintos caminos vencida. Las dos son rebeldes, tanto la aristocrática, virtuosa y bella Regenta de Leopoldo Alas como la popular, delincuente y agitanada Carmen de Merimée; pero sus respectivas formas de asumir la rebeldía son diametralmente opuestas.

El protagonismo de Ana Ozores —es decir, su ser como problema, tanto para sí como para otros— deriva del rechazo de lo que la sociedad le ha conferido como las únicas señas de identidad que deben serle propias, esto es: ser la Regenta, la digna y un poco frívola esposa del ex magistrado cincuentón con quien, al casarse, ha conquistado la aceptación de la aristocracia vetustense y ha logrado borrar el baldón de ser la huérfana del librepensador Ozores, infiel y traidor a su noble estirpe hasta el punto de desposar a una modista italiana, tan desarraigada por ello a su vez, sin duda, que pronto muere y queda la pequeña Ana, por encargo del quijotesco y contradictorio padre, en manos de quienes la tratan «como a un animal precoz. Sin enterarse bien de lo que oía, había entendido que achacaban a culpas de su madre los pecados que le atribuían a ella...»

En manos de un aya de formación inglesa, aunque católica y tan cruel como las

preceptoras de Jane Eyre, «Ana, que jamás encontraba alegría, risas y besos en la vida, se dio a soñar todo eso desde los cuatro años». La fantasía, única vía de escape de una realidad opresiva, en nada amable, se convierte en la forja de una rebeldía infantil que —aun cuando «Nunca pedía perdón; no lo necesitaba. Salía del encierro pensativa, altanera, callada»— no tardará en ser vencida por la crueldad injusta e inculpatoria de quienes la rodean, y así, «confundiendo actos inocentes con verdaderas culpas, de todo iba desconfiando», incluso del propio rechazo visceral ante la injusticia que la había llevado a ser rebelde, y, por ello mismo, aunque «contradiciendo poderosos instintos de su naturaleza, vivió en perpetua escuela de disimulo, contuvo los impulsos de espontánea alegría; y ella, antes altiva, capaz de oponerse al mundo entero, se declaró vencida, siguió la conducta moral que se le impuso, sin discutirla, ciegamente, sin fe en ella, pero sin hacer traición nunca». Y puesto que vive en una sociedad de la que emana un Estado confesional, católico, nadie podrá reprocharle que, huyendo de una realidad inaceptable, se cobije bajo las alas protectoras y fascinantes de un religioso misticismo; pero se equivoca: a su alrededor, en su medio ambiente, el exceso de religiosidad es visto con malos ojos y considerado de mal gusto. Y cuando, tras la muerte de su padre, es acogida caritativamente por sus aristocráticas tías solteras, no se le ocurre otra cosa —para escapar del tedio y de la mediocridad de Vetusta, para canalizar hacia la cultura las inquietudes estéticas e intelectuales de su sensualidad insatisfecha y de su espíritu desorientado— que ponerse a escribir versos, hacerse literata, incurrir en «el mayor y más ridículo defecto que en Vetusta podía tener una señorita: la literatura». Las mismas tías, al descubrir este nefando vicio en su sobrina, al poner el grito en el cielo, no hacen sino ser fieles a la «noble e ilustre» tradición vetustense:

«Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revólver, una baraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiese sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. "¡Una Ozores literata!".»

Esta nueva desviación libertaria de la huérfana de la bailarina italiana y del «masón, republicano y por consiguiente ateo» don Carlos Ozores, exige que se reúna el cónclave de la nobleza vetustense, bajo el consejo del marqués de Vegallana, quien dictamina: «No he conocido a ninguna literata que fuese mujer de bien.» Y, desde una perspectiva menos moral y más positivista, hace un aporte de pruebas: «¿Y quién se casa con una literata? A mí no me gustaría que mi mujer tuviese más talento que yo.»

Para evitar el escarnio de ser llamada burlona y despectivamente Jorge Sandio, Ana «se juró a sí misma no ser "la literata", aquel ente híbrido y abominable de que se hablaba en Vetusta como de los monstruos asquerosos y horribles». «Se rendía a discreción y se reservaba el derecho de despreciar a su tirano, viviendo en sueños.» «Pensaba que debía haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas ideas.» Pero no la había, al menos en el mundo seglar, y entonces le resurge la ocurrencia de meterse monja, idea de la que, sin mayor dificultad, le hace desistir su confesor Ripamilán: «Haz feliz a un cristiano, que bien puedes, y déjate de vocaciones improvisadas. La culpa la tiene el romanticismo con

sus dramas escandalosos de monjitas que se escapan en brazos de trovadores con plumero y capitanes de forajidos. Has de saber, Anita mía, que yo tengo para ti un novio, paisano mío.»

Se trata del aragonés don Víctor, con quien Ana Ozores se casa, finalmente, y no con el rico indiano, bienquisto de sus tías y enamorado de su hermosura, como tantos otros de Vetusta, incluso el poeta Trifón, que le dedica versos en el periódico local sin que Ana, absorta en las cavilaciones y desdenes subsiguientes a las derrotas de su libertad, se dé cuenta de nada, ni siquiera de que don Víctor es demasiado viejo para sus floridos y admirados diecinueve años, aunque, eso sí: «Tenía ideas puras, nobles, elevadas y hasta poéticas.» Don Víctor era bueno, con esa clase de bondad, rayana en la tontería, que con el tiempo haría de él la víctima cruenta, propiciatoria; una víctima, sin embargo, nada inocente, como él mismo reconoce cuando, por fin, el inevitable desastre se avecina: «¿Con qué derecho uní mi frialdad de viejo distraído y frío a los ardores y a los sueños de su juventud romántica y extremosa?»

Pocos años después de esa absurda boda entre el caduco e impotente ex magistrado y la jovencísima y anhelante Ana Ozores, dos voraces buitres comienzan a planear en picado sobre el cadáver de la libertad de Ana: el irresistible y respetado tenorio de Vetusta, don Alvaro Mesía, jefe del partido liberal, y el cura don Fermín de Pas, el Vicario, indiscutible dueño espiritual —y hasta financiero— de la «Vetusta levítica», donde «la energía de su voluntad no encontraba obstáculo capaz de resistir en toda la diócesis. El era el amo del amo. Tenía al Obispo en una garra, prisionero voluntario que ni se daba cuenta de sus prisiones».

Cuando el casamentero arcipreste Ripamilán se declara ya incompetente para seguir dirigiendo y orientando el espíritu inquieto y atormentado de Anita, don Fermín de Pas, el Magistral, hace uso de todo su poder para quedarse con «la más codiciada penitente de Vetusta», y al convertirse en el nuevo director espiritual del alma de la Regenta, va a retrasar considerablemente la posesión del cuerpo de ésta por parte del pertinaz Mesía. La contienda desatada entre ambos por el dominio del alma y del cuerpo de la Regenta provoca tan morbosa expectación popular que llega a ser motivo de polémica en los corrillos del Casino:

«Se había dicho allí, con más o menos prudencia, que el señor Magistral iba a ser en adelante el confesor de la señora doña Ana de Ozores de Quintanar, porque esta ilustre y virtuosísima dama, huyendo de las asechanzas de un galán, que no era el señor Ronzal...

—Es Mesía —interrumpió Joaquinito.

—Pues miente quien tal diga —gritó Trabuco, muy disgustado con la noticia—. Y ese señor don Juan Tenorio puede llamar a otra puerta, que la Regenta es una fortaleza inexpugnable.»

El presunto conquistador de esa fortaleza, «el elegante Mesía, aquel *gallo* rubio, pálido, de ojos claros, fríos casi siempre, pero candentes para dar hechizos a una mujer», piensa, por el contrario, que la rendición de la Regenta depende sólo de un hábil asedio político, una inquebrantable perseverancia y un sentimentalismo simulado, mas convincente. Por otra parte, don Alvaro desconfía de que puedan existir mujeres fuertes, capaces de resistirse, de no doblegarse ante sus imperativos físicos de

macho fascinante; y confía, en cambio, firmemente en sí mismo, y en su materialista concepción del amor, para conseguir «la sumisión de Ana, el triunfo». Ana Ozores no tenía por qué ser una excepción. O «¿con qué unto singular, milagroso, hacía incombustible la carne flaca aquella hembra?» Todo era cuestión de tiempo y de paciencia, y él estaba acostumbrado a encontrar los medios adecuados a sus fines.

«El era, ante todo, un hombre político; un hombre político que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal.»

Por algo tenía en sus manos todos los hilos de la vida política de Vetusta. Porque aparte de ser el líder del partido liberal —y, además, presidente del Casino, donde se cocían muchas de las tramas caciquiles bipartidistas—, era amigo íntimo y asesor del marqués de Vegallana, el jefe del otro partido, el dinástico, en cuyo seno las grandes y pequeñas decisiones tomadas por el marqués, en realidad le eran inducidas a éste por Mesía, quien, en definitiva, era el que manejaba todos los politiqueos liberales y dinásticos de Vetusta.

Ana Ozores, sin saberlo, como una decorativa marioneta, es pasivamente introducida en las tramas del poder a partir del momento en que se convierte en la presa codiciada y disputada por las garras de las dos voluntades antagónicas que dominan en Vetusta, y que terminarán por dominarla a ella también.

Primero el cura de Pas, con la intención de apoderarse de su alma, para demostrar y extender su dominio en las más altas esferas de Vetusta, y, después, el tenorio Mesía, con la determinación de poseer su cuerpo, como un deseado trofeo de caza, digno de ser exhibido en el escaparate de su prestigio machista —fundamento, en buena medida, de su liderazgo político—, terminarán por arrastrar a Ana Ozores a la desesperación irreparable, al devorar, como aves carroñeras, los despojos del imposible albedrío de Ana para ser, además de una hembra hermosa, un ser humano libre y racional.

A través de *La Regenta,* Clarín va desvelando el cúmulo de engaños, farsas, apariencias, injusticias y contradicciones de un mundo en el que, al final, ni siquiera los verdugos logran escapar a la condición de víctimas, como cabe inferir de la conclusión argumental: el aislamiento social de la joven Regenta, la trágica muerte de su esposo senil, la huida de Mesía y la rabia pasional del Vicario. Todos ellos resultan personajes esenciales, con alguna dimensión universal, que alcanza sobre todo a Ana Ozores, símbolo de la libertad doblemente depredada, tanto por el idealismo como por el materialismo, representados en esos otros dos personajes —Mesía y de Pas— en quienes el autor desvela lo que hay bajo las apariencias de su *ser para los demás:* la elección, frente a la dualidad entre verdugos y víctimas, de ser presuntuosamente y a toda costa lo primero.

Ana Ozores, ya desde el principio de su peripecia vital —realizada en la perenne dimensión novelesca del tiempo, en el que lo humano sólo se realiza individual y fugazmente— parece condenada a ser la víctima, condicionada a serlo por su heredada inadaptación a las circunstancias adversas, personales, familiares y ambientales, que la conducen a la renuncia de la libertad, y en esta renuncia se fundamenta su debilidad, su aniquilamiento psíquico y social, por no disponer de voluntad y coherencia

suficientes para mantenerse en ese mundo incongruente en el que ella, por su desorientación, aparece como la mayor incongruencia.

Con *La Regenta,* Clarín nos ha legado una perspectiva de la frustración humana, en este caso de la mujer como persona, y esa Ana Ozores a quien su autor hace pensar ya al principio (capítulo tres) que «una porción de necios se han conjurado contra ella», y a la que nos presenta desprotegida y desorientada, viviendo en la cuerda floja de la inseguridad respecto a sí misma, fluctuante entre las inclinaciones utópicas y místicas de su espíritu, suscitadas por su cultura católica e hispana, y las naturales tendencias femeninas insatisfechas, se convierte en un personaje universal representativo de la frágil y difícil estructura del ser humano, de la persona, como producto social y cultural, como proceso vital sometido a la dinámica —mitad determinista, mitad voluntariosa— que rige su interacción con el medio que le rodea. En este sentido, la peripecia personal y vetustense de Ana Ozores trasciende la realidad espacio-temporal de lo particular y localista, para elevarse hasta los límites intemporales de una realidad última, allí donde la novela se alza como conciencia de un mundo en el que el ser humano no se inserta libremente y, sin embargo, sólo dispone de su libertad para escapar a la dialéctica determinista entre sumisión o dominio.

La frágil identidad de esta heroína novelesca, frente a un mundo complejo y sobrecogedor, sin nadie que pueda salvarla, le confiere al personaje el valor de ser un arquetipo existencial —«Ana volvió a la vida rasgando las tinieblas de un delirio que le causaba náuseas»— y a su creador el gran mérito de una modernidad literaria, ni maniquea ni retórica, sólo raramente igualada en la novelística posterior española. Porque *La Regenta,* como *El Quijote* —y salvando las distancias, de época, sexo, etcétera—, es una contrafigura, una antiheroína, mientras que la verdadera y principal protagonista de esta obra maestra es la visión del mundo del autor, relativizadora de todas las verdades absolutas y relativizadora, incluso, de la duda misma: la duda cartesiana, la duda racionalista y la dudosa exaltación romántica que desemboca, vencida, en la aceptación de un realismo también al fin inaceptable como la realidad misma, debido al enorme esfuerzo que conlleva la lucha por la vida, como única salida naturalista, una vía ya imposible y sin retorno, una vía sin posible huida hacia atrás, como la que encuentra Ana Ozores al final de la novela: «Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo».

Este enfoque paradigmático de la gran obra de Clarín es irreductible, no obstante, a una única concepción filosófica o ideológica de ese mundo que si, hasta finales del siglo pasado, en que se sitúa la acción novelesca de *La Regenta,* era concebido casi exclusivamente, sobre tododo en España, como un conjunto de buenas o malas voluntades fundamentadas, a favor o en contra, en la existencia divina, ya empieza a ser puesto en entredicho por quienes consideran al ser humano ya no simplemente como una lastrada y genesíaca criatura, sino como individuo social, como ser afectado de una radical soledad y enfrentado a la hostilidad encubierta del medio que le rodea.

La náusea que en la solitaria Regenta del final provoca el redescubrimiento —ya vislumbrado en la infancia— de ese entorno hostil, es el efecto visceral de la visión retrospectiva de sus falsas verdades, al fin repugnantes y envilecidas. La evidencia de que hostilidad y afán de dominio yacían encubiertos bajo la máscara de la afabilidad,

del amor humano y divino de Mesía y de De Pas, triunfadores ambos a costa de ella aunque recíprocamente se derrotan, y determinan cada uno por su lado y a su modo la muerte del infeliz don Víctor, la llevan a derrumbarse, a caer literalmente por el suelo, abrumada por la soledad grotesca e irreparable de su viudez de tragicomedia, en la que si ella representa el papel de víctima incruenta, de antiheroína, tampoco sus dos principales antagonistas pueden ser considerados como detentadores del triunfo del mal, puesto que el autor, antes del desenlace, ha ido devanando con maestría la madeja de contradicciones de la personalidad de esos personajes, objetivados hasta el punto de que escapan del alcance de una simple valoración moralista y maniquea.

Para ello, Clarín no recurre a describir a esos «verdugos» ni a narrar tendenciosamente sus maldades, sino que, de forma más eficaz, los desenmascara, con una lógica y una empatía que los sitúa más allá del bien y del mal. Y esto no tanto con el ambicioso, vengativo, hipócrita y pasional De Pas como en el cínico Mesía, personaje más refinado y más favorable a un análisis psicológico de altura, como sólo es posible hacerlo, con una buena perspectiva total, en la novela, puesto que Mesía se ajusta a un arquetipo literario muy recurrente y con distintas fórmulas expresivas.

Clarín no se limita a presentar a Mesía superficialmente, en lo que tiene de fascinante su imagen pública, al modo épico tradicional, y también dramático, sino que tiende más a desvelar los aspectos profundos del fondo de su verdadera personalidad y, de ese modo, al presentar a ese «héroe» al desnudo —como un líder esencialmente ególatra—, el héroe resulta ser, en última instancia, un antihéroe cuya única auténtica heroicidad consiste en engañar a todo el mundo, e incluso a sí mismo; pues llega un momento en que, a fuerza de fingir que está enamorado de Ana Ozores, ya no sabe si lo está de verdad o se trata simplemente de un exceso de identificación con el papel o ha estado representando para alimentar su prestigio de tenorio contumaz, para conseguir que Ana se rinda ante esa imagen de un Alvaro Mesía hermoso, inteligente, bueno y enamorado, merecedor, por tanto, del sacrificio de la virtud de ella, es decir, de poner en entredicho la imagen de la virtuosa Ana Ozores, de la que «por su parte, se confesaba todo lo enamorado que él podía estarlo de quien no fuese don Alvaro Mesía». Estas limitaciones afectivas, egocéntricas, que sólo su conciencia conoce, y por cierto sin ningún complejo de culpa, hacen de Mesía un cínico íntegro e irredento, al que su autor, Clarín, con gran coherencia y maestría, le basta con quitarle la máscara ante el lector para convertirlo en un tenorio mucho más completo y verosímil que el de la literatura tradicional.

Este procedimiento de Clarín se ajusta magistralmente al secular proyecto de un género literario por excelencia, que consiste, desde el Quijote, en el divertido desenmascaramiento del hombre por el hombre, es decir, en evidenciar hasta lo más profundo la dicotomía esencial entre el ser humano real, como individuo, y el ser humano aparente, como imagen social, función novelesca por antonomasia que nunca podrá serle usurpada a la novela por sus imitadores, la televisión y el cine.

La casi imposible versión cinematográfica fidedigna de *La Regenta* —en la que sería muy difícil mostrar en todas sus dimensiones y matices el personaje de Mesía, o el de Ana Ozores, el de don Fermín de Pas —puesto que en ellos lo importante no es lo que ven los otros, sino lo que ellos mismos piensan de quienes los miran—, da

como resultado la contraposición de la Regenta respecto a la protagonista de Merimée, de tan opuestas y distintas vivencias y andaduras; esa Carmen más superficial, más aparente, sobre la que tanto se abunda ahora en el cine, quizá porque la opción femenina —o,más bien, antifemenina— de Carmen puede parecer aún hoy más exótica y aceptable, ante la problemática vindicativa de la mujer, a pesar de que la muerte final de la protagonista de Bizet y Merimée pueda llegar a tener un cierto alcance disuasorio en cuanto que viene a ser el castigo que se le infringe a Carmen —réplica femenina y marginal de Mesía, de modo paralelo a como su victimario, José, en el tándem amoroso, tiene un papel más próximo al de Ana Ozores—, por su pretensión de mantener a ultranza su libertad, actitud idealista tan poco convincente como ese trágico desenlace, inverosímil en un personaje al que se le atribuye en su desarrollo el colmo de la sagacidad y de la audacia, con cuyo recurso, fácilmente, podría haber eludido la faca mortal de su amante, a quien pretende abandonar porque quiere ser libre, sí, pero a causa, sobre todo, de que él ya no le *interesa*. Carmen, como Mesía, a nadie, ni siquiera a la libertad, puede amar más que a sí misma.

Mas, no es únicamente su parecido con Mesía lo que contrapone a Carmen a la figura de la Regenta. Si la Regenta es la contrafigura de Carmen, o viceversa, es porque ambas son caras distintas de la misma moneda, con la que se paga el precio de intentar escapar de esa funesta dialéctica entre las formas establecidas de la sumisión y del dominio, huida que se paga con la destrucción. Sumisa a ultranza, aunque anhelante de libertad, la Regenta sólo consigue ser marginada y socialmente destruida. La Carmen inmortal que, en cambio, no se rinde ante nadie, subvierte los roles y los valores sociales y asume con gallaría su marginación, también es destruida, y no moral, sino físicamente: se la mata.

De la coincidencia de que estos dos personajes tan distintos —la Carmen de Merimée y la Carmen de España, Ana Ozores— lleguen a la misma meta por tan dispares vías, ¿cabe inferir que tanto el uso de la libertad como la renuncia a ella tienen un precio doble, y éste se paga con la misma moneda de dos caras?

MARY LUZ MELCÓN
Extremadura, 32, 1.º
GETAFE (Madrid)



Leopoldo Alas «Clarín»

La ironía y la sátira en *La Regenta*: variantes narrativas

A la memoria de don Mariano Baquero, profesor y amigo, vivo siempre en el recuerdo.

De las muchas y ricas posibilidades interpretativas que ofrece una novela como *La Regenta,* hay una que parece llamar poderosamente la atención, tanto por la extensión que abarca en la obra, como por el tratamiento que le otorga el autor-narrador. Me estoy refiriendo al manejo de la ironía, cuya aparición adopta diversas formas, que son las que vamos a tratar de considerar en este estudio.

I

Un capítulo particularmente atractivo lo constituye el dedicado a las presentaciones de los personajes, en especial todo ese universo formado por los personajes de segunda fila, en cuyas apariciones el autor vuelca todo su poder descriptivo. Estas, por ser más escasas y menos extensas que las de los protagonistas, han de ser mucho más concentradas y ricas en matices, en tanto que los demás disfrutan de mucho más espacio y de un estudio mucho más profundo en su conjunto.

Con esa lógica interna que está constituida la obra, lo primero que nos encontramos nada más comenzar la lectura es una irónica y sarcástica presentación de esa «muy noble y leal» Vetusta, ciudad con ínfulas de grandeza y de un aristocratismo trasnochado, que sólo vive pensando en un remoto pasado, dormitando tras las diarias ingestiones del «cocido y de la olla podrida», y contemplando todos esos conventos e iglesias que ocupan la mitad del barrio de la Encimada, mientras que los pobres viven sin las mínimas condiciones. Como irónicamente nos aclara el narrador, «era de ver cómo aquellas casuchas, apiñadas, se enchufaban, y saltaban unas sobre otras, y se metían los tejados por los ojos, o sea las ventanas» [1].

Otra buena muestra de esta sátira de Vetusta viene dada por la extensa y detallada descripción de la biblioteca existente en el Casino, con el *Diccionario* y la *Gramática* de la Academia bien visibles, en tanto que otros libros estaban encerrados con una llave cuyo paradero se desconocía. Qué importancia podía tener esa pérdida, si nadie preguntaba por ellos, salvo algún socio nuevo. Tan sólo Amadeo Bedoya leía libros; los demás prestaban mayor atención a los periódicos, aunque no los entendieran, bien por estar escritos en francés o inglés, o bien por sus razonamientos indescifrables [2].

---

[1] Vid. *La Regenta.* Ed. Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1984, tomo I, cap. I, pág. 145.

[2] En este sentido, confróntese el capítulo VI, en el que hay un curioso recuerdo de las lecturas de don Quijote, a propósito de los desvelos de un vejete semi-idiota: pág. 316.

Una vez hechas estas consideraciones genéricas, el narrador se va a entretener en retratarnos con magnífico realismo a algunos de los elementos más llamativos de ese mundillo de la élite vetustense. Particularmente pintoresco es el caso de Saturnino Bermúdez, un pobre infeliz cuyas pasiones son el arte y las mujeres, disciplinas en las que se considera gran entendido, a pesar de que son aquellas que le acarrean más burlas y disgustos.

En lo que al arte se refiere, el autor va a centrar sus irónicas miradas y reflexiones en la afición por la arquitectura y la pintura. Consideraba Bermúdez que todos los monumentos de la ciudad eran mudéjares o románicos, y así lo declaraba en sus artículos de *«El Lábaro»,* en los que se contenían disparates tales como atribuir al románico unos muros levantados recientemente por un cantero local. Otro tanto sucede con sus teorías sobre la pintura, como se demuestra en las explicaciones que ofrece al matrimonio Infanzón, a los que obliga a creer en sus razonamientos como si fueran dogmas de fe.

Pero lo que más llama la atención es el conjunto de precisiones en torno a sus ínfulas literarias, con esos seis tomos sobre la ciudad de Vetusta, llenos de disparates, y que eran el tormento de sus oyentes dado que les recitaba innumerables y tediosos fragmentos, como ese epílogo que va a cerrar el capítulo primero y que el narrador no puede resistirse a transcribir literalmente [3].

Esos circunloquios y requiebros léxicos podían haberle servido, al menos, para ganarse los afectos de sus amadas, como sucede con Obdulia Fandiño. Mas sólo constituyen pequeños y fugaces arrobamientos místicos, que nada suponen en el conjunto de sus técnicas de conquista ni de su persona. Todas sus aventuras eran pura fantasía, fruto de las lecturas o invenciones de novelas, cuyas heroínas eran mujeres casadas con las que dialogaba antes de dormirse y a las que —en el caso de ser de carne y hueso— nunca se atrevía a declararles su amor, a no ser con miradas y metáforas que ninguna comprendía. Este es, por ejemplo, el caso de Ana Ozores, que únicamente llega a pensar que es un mentecato.

Sus frustaciones amorosas casi le llevan a caer en el pecado, a dejarse vencer por la tentación y a buscar el contacto con los tugurios; pero él vencía gracias a los cánticos religiosos u operísticos. Una actitud tan extraña y chocante que no podía dejar de motivar un comentario lleno de ironía:

> «¡Ah, cuánta felicidad había en esas victorias de la virtud! ¡Qué clara y evidente se le presentaba entonces la idea de una Providencia! ¡Algo así debía de ser el éxtasis de los místicos! Y don Saturno, apretando el paso, volvía a su casa ebrio de idealismo, mojando los embozos de la capa con las lágrimas que le hacía llorar aquel baño de idealidad, como él decía para sus adentros» [4].

Pepe Ronzal, alias Trabuco y el Estudiante, es otro de los objetivos de la sátira que nos ocupa. Hombre inculto en demasía, había ido logrando ascensos políticos y sociales, si bien no había podido obtener los títulos universitarios deseados, a pesar de la condescendencia y benevolencia de los profesores. De ahí las continuas burlas

---

[3] Vid. ed. cit., pág. 168.

[4] *Ibídem,* pág. 158.

que de él hace el narrador, tanto de sus estudios como de su desconocimiento del latín o del francés, lo que obliga a una serie de aclaraciones por parte de aquél.

Muy curiosas son sus equivocaciones ortográficas, como esa célebre pelea por la *h* que, según él, tenía *avena,* y en cuya defensa estaba dispuesto a batirse, tomando como apoyo el que el diccionario de su casa la escribía con *h.* Algo parecido ocurre con sus continuas confusiones entre nombres de ciudades y de generales, y con su ignorancia del ajedrez, que llevaba al contricante a dejarse vencer para no herir sus sentimientos.

Todo ello es la consecuencia de la concepción que él tenía de la vida. Lo único importante era la apariencia y la figura; por eso se declaraba muy inglés —sinónimo para él de clase y de elegancia—, e iba siempre con fuertes botas y con guantes. Bueno, también porque le sudaban las manos. El resto era todo cuestión de honor y de fuerza, como él mismo se confesaba:

> «Esto de la sabiduría es un complemento necesario. Seré sabio. Afortunadamente tengo energía —tenía muy buenos puños—, y a testarudo nadie me gana, y disfruto de un pulmón como un manolito (monolito, por supuesto). Sin más que esto y leer *La Correspondencia,* seré el Hipócrates de la provincia.
>
> Hipócrates era el maestro de Platón, maestro al cual nunca llamó Sócrates Trabuco, ni le hacía falta» [5].

Obsérvense detenidamente esas tres puntualizaciones que introduce el autor en medio de la meditación de Ronzal. Más adelante, nos referiremos a esta técnica, pero hé aquí un buen anticipo de ello. Serán objeto de ellas personajes como el que hemos visto y otros, como por ejemplo, don Robustiano Somoza, el médico de la nobleza vetustense. Se trata de un hombre que carece de los más elementales conocimientos de su profesión porque, según se nos dice en su presentación, «había estudiado poco, pero había ganado mucho. Era un médico de mundo, un doctor de buen trato social. Años atrás, para él todo era flato; ahora, todo era *cuestión de nervios»* [6]. A partir de marzo cambiará sus diagnósticos, y los nervios darán paso a una nueva enfermedad: la *primavera médica,* dolencia que parecía ser del gusto de los enfermos, lo que contribuía a aumentar las riquezas del doctor.

Esta situación es doblemente curiosa: él no ignora sus propias limitaciones y sus carencias, aunque las disimule y las compense con la afabilidad y las buenas palabras. En cambio, no se preocupa por ponerse al día, ya que le falta tiempo para la lectura y el estudio. La consecuencia inmediata es su inhibición siempre que adivina alguna complicación o una próxima defunción, hasta el extremo de llamar él mismo a un sustituto, puesto que «no servía para ver morir a una persona querida».

En este caso concreto, y a tenor de la profesión y la responsabilidad del personaje, la ironía no se limita a esas pinceladas humorísticas o satíricas que antes hemos visto, sino que el autor hace especial hincapié en lo funesta que su actuación resulta para los pacientes. No obstante la seriedad del asunto, no puede evitar que aparezca un cierto

---

[5] *Ibídem,* pág. 332.

[6] *Ibídem,* pág. 492.

asomo de burla. Tal es el caso del pobre Pompeyo Guimarán quien, a los ojos de Somoza, no sufre ninguna enfermedad, si bien inmediatamente leemos:

> «(...) Ocho días después, propuso a la señora de Guimarán el arduo problema de lo que allí se llamaba "la preparación del enfermo". "Había que prepararle", ¿a qué? "A bien morir"» [7].

Según lo hasta aquí expuesto, podríamos decir que Clarín critica todo lo que en esa sociedad ovetense había de falsedad, hipocresía, fingimiento, incultura, arribismo, etcétera. Y no son éstos los únicos ejemplos que nos ofrece, aunque sí sean de los más significativos y representativos de los diversos estamentos que conformaban la vida de la ciudad, todos ellos caracterizados por esos defectos, en mayor o menor medida.

Otro punto de desacuerdo entre Clarín y los vetustenses es el que viene dado por esa forma de vida orientada siempre al trato de la que irónicamente denomina *la clase.* Es éste un mundillo pseudoaristocrático y de gentes muy dispares, unidas todas ellas por el sentimiento común del trato cortés, superficial, meloso y no exento a veces de ligeros enfrentamientos que, según leemos en varias ocasiones, contribuyen a manifestar el saludable humor de esas personas. A esta clase pertenecen seres como los marqueses de Vegallana, Visita, Obdulia Fandiño, etc., cuyos vicios y excentricidades quedarán de manifiesto a lo largo del libro.

Un breve espacio conviene dedicarles a las tías de Ana, para quienes la vida con la clase es casi una religión. Sus ocupaciones, sus trabajos, se resumen en hacer calceta y colcha, y en devolver visitas, comer fuera de casa y asistir a la iglesia. Ahora bien, siempre ha de existir una jerarquía de valores. Por eso no ha de extrañarnos esta irónica matización:

> «No pagar una visita *de clase,* les parecía el mayor crimen que se podía cometer en una sociedad civilizada. Amaban la religión, porque éste era un timbre de su nobleza, pero no eran muy devotas; en su corazón el culto principal era el de la clase, y si hubieran sido incompatibles la visita a la Corte de María y la tertulia de Vegallana, María Santísima, en su inmensa bondad, hubiera perdonado, pero ellas hubieran asistido a la tertulia» [8].

Para la gente de Vetusta esa etiqueta es connatural a la propia vida y, si se suprimiera, el mundo podría venirse abajo por un choque de estrellas. La manifestación más importante de esta forma de vida se concreta en *el ten con ten,* algo muy difícil de aprender, según opinión de doña Anuncia. La explicación que dan a la sobrina es tan absurda y esperpéntica que el narrador no duda en calificar a las tías de brujas y trotaconventos de salón [9].

Ya que hablamos de esperpento, resultaría interesante apuntar algo más al respecto. Hay ocasiones en que la simple sátira irónica no basta para calificar o definir plenamente las reacciones o las actitudes de determinados personajes. Es en esos momentos cuando se echa mano de un recurso más efectivo: la deformación esperpéntica, la deshumanización grotesca. Se consigue así el complemento para las pinceladas de ironía que hemos tenido ocasión de comprobar hasta aquí. En esta línea

---

[7] *Ibídem,* págs. 401-402, tomo II.

[8] *Ibídem,* págs. 266-267.

[9] Cfr. cap. V, págs. 279-282.

del esperpento hay que considerar algunos ejemplos como el que ofrece la marquesa de Vegallana cuando va a buscar a la Regenta para ir al teatro, o la imagen de doña Paula contando el dinero en la trastienda de *La Cruz Roja* [10], así como esos bultos negros, esas moscas de verano que constituyen las beatas confesando en la capilla del Magistral. Pero, sin lugar a dudas, una de las descripciones más curiosas es la que Clarín nos hace de doña Anuncia Ozores, ya que en ella nos ofrece una buena muestra de la técnica del perspectivismo, que tan prodigiosamente maneja a lo largo del libro.

Ante la falta de interés de Ana por don Frutos Redondo, «doña Anuncia no necesitó más para dar rienda suelta al basilisco que llevaba dentro de sus entrañas. Su sombra, en las sombras de la pared, parecía ahora la de una bruja gigantesca; otras veces, multiplicándose por los saltos de la llama y por los saltos y contorsiones de la vieja, figuraba todo el infierno desencadenado; había momentos en que la sombra de la señorita de Ozores tenía tres cabezas en la pared y tres o cuatro en el techo, y se diría que de todas ellas salían gritos y alaridos...» [11].

II

En el manejo de la ironía juega un importante papel el conjunto de aclaraciones, precisiones o acotaciones que el narrador va haciendo a lo largo de la obra, y que cumplen muy diferentes fines, como tendremos oportunidad de ver en seguida.

Por un lado, nos encontramos con que en algunas ocasiones se hace necesario manejar esta técnica para aclarar algunas palabras o frases que el lector podría no entender. Lo más habitual es que nos las ofrezca entre paréntesis, aunque también las hay entre guiones o, simplemente, separadas por una coma. Así, tenemos ocasión de enterarnos de que en Vetusta a los delanteros de diligencia se les considera *de la tralla,* o de que para Bismarck los curas son *carcas.*

El uso de los paréntesis no se reduce a esta función, sino que le sirven para apuntar algunas otras cosas en la línea del narrador omnisciente en que está compuesta la novela. De este modo él puede decirnos cómo don Custodio pudo averiguar, escuchando tras una puerta, que la Regenta iba a ser confesada por don Fermín, e incluso suele saber lo que quieren decir los personajes, tal y como sucede con algunas afirmaciones del marqués de Vegallana:

> «Señor mío, *distingue tempora...* (no quería decir eso) no tergiversemos, no involucremos, *post hoc ergo propter hoc* (tampoco quería decir eso)» [12].

En algún momento, estas acotaciones tienen mucho en común con el uso que de ellas se hace en el teatro. Un ejemplo nos lo ofrece aquel pasaje en el que un grupo de socios del Casino comenta la noticia del duelo entre Mesía y Quintanar, aprovechando Orgaz padre para escenificar la forma en que él llevaría a cabo un duelo. Es entonces cuando el narrador parece más un autor de teatro que un novelista. La

---

[10] Cfr., respectivamente, el capítulo X, pág. 434, y el capítulo XV, pág. 629.

[11] Vid. págs. 297-298.

[12] *Ibídem,* pág. 369.

consideración de episodio dramático se acrecienta con los «bravos» y los aplausos de los eventuales espectadores [13].

Hay veces en que esas aclaraciones son única y exclusivamente fruto de una ironía humorística. Parece que el narrador quisiera reírse o burlarse un poco, sin que por ello haya que pensar en una intención satírica o crítica. Este puede ser el caso de la explicación que nos da a propósito del apodo de Frígilis con que se conoce a don Tomás Crespo, porque en una ocasión confundió «frígilis» con «frágiles». Igual sucede cuando nos habla del juego conocido como *«cachipote»*, un juego en sí mismo inocente, pero al que Obdulia, Paco, Visita, etcétera, dotaban de una gran malicia, aprovechando para conseguir esos contactos corporales a que eran tan aficionados, incluso en la iglesia. Por eso escribe el narrador que «la verdad histórica exige que se declare, por más que parezca inverosímil, que muy a menudo aquellos *chicos* que corrían como locos todos juntos por la estrecha galería, huyendo del látigo, caían en confuso montón, mientras el zurriago les medía las espaldas» [14].

Otras veces las precisiones son más extensas y sirven para explicitar y poner en su justo punto las opiniones o consideraciones vertidas en torno a algún personaje. Cuando se supo que don Carlos Ozores se hizo republicano y ateo, toda la clase de Vetusta acudió a dar su pésame a las hermanas, que ya le daban por muerto. Ante este despiadado ataque, el narrador se ve en la obligación de aclarar el liberalismo de Ozores. Con ciertos tintes irónicos nos describe a un hombre algo tonto, buen matemático, romántico, con ciertas contradicciones, algo imprudente, un tanto ignorante y, en resumen, simpático. Todo esto hubiera sido aceptable, de no haber influido en la educación de su pobre hija, a la que dejó en manos de un aya despiadada, y que es descrita como «una española inglesa que en nada se parecía a la de Cervantes, pues no tenía encantos morales y de los corporales, si de alguno disponía, hacía mal uso» [15].

Esta breve definición de doña Camila nos sirve para iniciar el comentario de otro tipo de aclaraciones hechas por el narrador, entendiendo a éste siempre como portavoz de Leopoldo Alas. Como hemos tenido ocasión de comprobar, cuando se trata de personas que no resultan nocivas para otras, cuanto todo se limita a ligeros desatinos intrascendentes, se aprecia un cierto tono desenfadado y casi de disculpa en el autor. No ocurre lo mismo en el caso de personas cuyas actuaciones están marcadas por un interés sucio o cuando la envidia, el egoísmo, el odio... van a redundar en perjuicio de algún otro. En estas ocasiones la ironía graciosa deja paso a la dura sátira y el narrador no se ahorra ningún calificativo, por duro que pueda resultar.

Uno de los objetivos que mejor se prestan a consideración es el Magistral, a quien se va tratando con crudeza y sarcasmo ya desde el inicio mismo de la obra. Los comentarios respecto a sus actitudes, gestos o palabras no son nada eufemísticos y gracias a ello vamos haciéndonos la imagen perfecta de su persona. Sus mentiras quedan claramente catalogadas como tales, por ejemplo en el momento de rechazar la invitación a comer que le hacen en casa de don Francisco Páez. Su amor físico por

[13] Cfr. Capítulo XXX, pág. 560.

[14] Vid. pág. 481, tomo II.

[15] *Ibídem*, págs. 232-233.

Ana no escapa a nuestros ojos, por mucho que él quiera engañarse y no declararlo abiertamente. Pero quizá uno de los más duros ataques aparece cuando Petra confiesa al magistral las visitas nocturnas de Alvaro y ambos confabulan para abrir los ojos al infeliz de Quintanar. Se nos habla entonces de «dos criminales apasionados» que buscan la venganza y el crimen y que «se fueron acercando al infame convenio, a la intriga asquerosa y vil; al principio fingiendo pulcritud, invocando santos intereses, después olvidando estas fórmulas» [16].

Igual actitud merecen los habitantes de Vetusta, esos hipócritas que estaban escandalizados con Ana y que fingían ocultar el placer y el recogijo que el duelo y la caída de la Regenta les producía, a la vez que se dedicaban a echar lodo sobre la viuda. Eso es lo que ocurre con los Orgaz, Ronzal, Obdulia, Visita, etcétera. Por cierto que el marqués no se conforma con esto, sino que se permite criticar duramente al difunto Víctor, y precisamente lo hace quien, como irónica y agriamente se nos apunta, «tenía en la aldea todos sus hijos ilegítimos».

Todo lo expuesto nos lleva a apuntar otra cuestión que también señala muy bien el narrador: el contraste entre lo que se dice y lo que se piensa, entre la apariencia y la realidad, buena muestra de lo cual es la comida en casa de los marqueses. Ahí puede verse muy bien el carácter de los vetustenses:

> «La aparente cordialidad y la alegría expansiva de todos los presentes ocultaban un fondo de rencores y envidias. Aquellas señoras, clérigos y caballeros particulares estaban divididos en dos bandos enemigos en aquel instante: el bando de los envidiados y el de los envidiosos; el de los convidados a comer, que eran pocos, y el de los no convidados» [17].

Esa hipocresía, ese fingimiento, llega al extremo de aprovechar a un moribundo como arma arrojadiza contra enemigos políticos o religiosos. Pero ahí queda todo; para el enfermo ningún asomo de ayuda ni de compasión, a pesar de que todos ellos aseguran que se preocupan mucho por él. Foja hace apasionadas defensas del pobre Santos Barinaga, mientras que le sirve de pretexto para atacar al Magistral. En cambio no se le ocurre mandarle una mísera gallina para el alivio de su inanición. E igual que él actuaban los demás, que no se atrevían a dejarle una limosna «por no defender la susceptibilidad del enfermo».

III

Un capítulo singularmente atractivo lo constituye lo que se podría denominar como ironías del destino, de la suerte. Sucede que en muchos casos los personajes actúan de una determinada forma, con la convicción de que eso es lo mejor para sus intereses personales, sociales o familiares, y finalmente acontecerá que los resultados son muy diferentes de los esperados. Consiguientemente parece que existiera una fuerza suprahumana —llámese destino, fatalidad o como se quiera— que va marcando o guiando irreversiblemente a aquéllos. La ironía se manifiesta, entonces, en ese contraste, muchas veces burlón y humorístico, entre propósitos y conclusiones.

---

[16] *Ibídem*, pág. 519, tomo II.

[17] *Ibídem*, págs. 552-553.

Don Víctor Quintanar presume ante su amigo Frígilis de que él nunca se verá en la tesitura de un marido engañado como los de las obras de Lope y Calderón. Confía plenamente en su mujer, mas si ésta cayese en adulterio las atrocidades del marido serían tales que dignamente podrían figurar en décimas calderonianas. Esto, que se comenta de pasada en el capítulo III, se verá confirmado en los capítulos XIX y XXX. Y, curiosamente, cuando tiene a Alvaro ante el cañón de su escopeta, le falta carácter y decisión para disparar. Su única reacción es la de sentirse viejo, hundido e impotente. Será más tarde, gracias a la maldad del Magistral, cuando promueva un duelo a muerte, momento en que también se manifiesta esa ironía, ya que, mientras él no quiere matar a Alvaro y dispara al pantalón, el otro le da en la vejiga, que lamentablemente estaba llena.

Pero no se queda aquí ese influjo del destino. En repetidas ocasiones, el propio ex regente había ido facilitando al amante muchos datos y pistas sobre sus costumbres, horarios, etcétera, e incluso una vez llegó a pedirle que buscase un seductor para su mujer. Estas, que eran unas simples palabras fruto del enfado y el ridículo por la obstinada decisión de ir vestida de nazarena en la procesión del Viernes Santo, van a caer justamente en manos de quien ya la estaba seduciendo sin ningún interés amistoso ni colaboracionista. Por eso, irónicamente, el narrador enmarca la petición de Quintanar con un ruido de tambores y platillos; su suerte ha quedado firmada con la sentencia pronunciada por Mesía que, por amistad, se ofrece para llevar a cabo dicha seducción.

Los cambios que pueden producirse merced al destino son tan llamativos como el ocurrido en el casino con la persona de don Pompeyo Guimarán. Este ateo librepensador iba siendo, poco a poco, marginado por los demás socios, aburridos ya de sus discrusos y de sus ataques contra el clero. Este proceso concluye con la celebración del vigésimo quinto aniversario de la subida al papado de Pío IX, para lo que se ilumina la fachada y se cuelgan los tapices de gala, lo que va a motivar la dimisión de Guimarán. Esto, que había sido una derrota, se convirtió rápidamente en victoria, a raíz de que Alvaro consiguiese sacar adelante su propuesta para que, en lo sucesivo, no se volviese a engalanar más el casino con ocasión de festividades religiosas. «¡Había triunfado al cabo don Pompeyo Guimarán!» [18].

El propio narrador alude expresamente a la ironía de la suerte. Así, define varios episodios de la obra, en concreto referidos a la persona del Magistral y de Víctor Quintanar. Este último se ve en la obligación moral de disparar contra Alvaro, contra el hombre que había hecho feliz a Ana —preocupación y motivo central de la vida del ex regente—. Pensando que diez años antes todo hubiese podido ser distinto y que él, ahora, estaría tan feliz en su pueblo natal, no puede dejar de pensar en lo amarga que era la ironía de la suerte.

Otro tanto le sucede a Fermín cuando Petra se le insinúa y pone a su alcance los encantos de una hembra apasionada. El sacerdote se da cuenta de cuán diferentes eran sus planes y sus miras. El narrador transcribe los pensamientos que cruzan por su mente y lo hace con los siguientes términos:

---

[18] *Ibidem*, pág. 221, tomo II.

«(...) ¡Ironías de la suerte! El fruto que se ofrecía, que le caía en la boca, allí..., despreciado..., y el imposible codiciado..., cuando más imposible, más codiciado...» [19].

Pero estos desengaños no se manifiestan sólo en el plano amoroso, sino que, incluso, aparecen en el terreno puramente social, como una burla a su rango y al papel que, por ende, le correspondería. Me refiero a cómo el cargo de Vicario general va a ser el que le prive del placer de comer con todos los miembros de *la clase,* imponiéndole el poco grato sacrificio de comer en el palacio viejo con catorce curas de la comarca.

Finalmente, mencionaremos el curioso papel que desempeñan en la obra las que podíamos llamar «ironías atmosféricas». El tiempo también quiere burlarse de los personajes y juega con ellos a su antojo, circunstancia ésta que tampoco quiere dejar de señalar el narrador. Unas veces se trata del cambio de las estaciones y otras de puras inclemencias meteorológicas. En el primer caso, se situaría, por ejemplo, la llegada del invierno, que viene a poner fin a la primavera fugaz e ilusoria del mes de marzo vetustense y, de paso, acaba con los paseos del Magistral y del donjuán local, que deambulaban cada uno por un sitio para evitar la violencia del encuentro.

La lluvia también contribuye a dar tonalidades irónicas en algunos momentos de la novela. Una muestra la tenemos a través de su ausencia, y otra por su presencia. La primera se produce con ocasión del Viernes Santo, cuando el Magistral desea que luzca un sol espléndido y Ana Ozores que llueva. El cielo se alía en parte con el cura, ya que no hubo la menor muestra de agua. Posteriormente, se tomará la revancha, y la lluvia mojará a don Fermín por dentro y por fuera: en su cuerpo y en su orgullo. El comentario irónico corre esta vez a cargo de Pepe el casero:

«—No ha sido mala broma, je, je... Pobrecicos y da lástima verles..., sobre todo este señor cura está hecho un *eciomo,* perdonando la comparanza, es una sopa. Anda, anda, y cómo se le ha ponío too el melindrán éste..., y la sotana parece un charco...» [20].

IV

Por último, haremos mención de otro tipo de manifestaciones irónicas, en este caso referidas a sucesos casuales o anecdóticos, y que no tienen la trascendencia de muchos de los anteriormente señalados.

En estas ocasiones, el narrador comenta en tono muy festivo y jocoso hechos como la decisión de Ana y Víctor de separar sus habitaciones, con lo que se consiguió la «completa armonía» y la «felicidad doméstica». Otro tanto sucede con el añadido que acompaña a la definición de *educación omnilateral y armónica* que don Carlos pretendía para su hija; según él, el mérito residía en que ella descubriese por sí misma todas las cosas. Pero, «si su hija fuese funámbula y trabajase en el alambre, don Carlos pondría una red debajo, aunque perdiese mérito el ejercicio» [21].

---

[19] *Ibídem,* pág. 458, tomo II.
[20] *Ibídem,* pág. 473, tomo II.
[21] *Ibídem,* pág. 245, tomo I.



Grabado de Gómez Polo. Aparecido en la primera edición de La Regenta.

Estas reflexiones también son de tipo general, y afectan a cuestiones muy dispares. Como un «escándalo del juego natural de las instituciones» se define el hecho de que, el jefe del partido más reaccionario, el marqués de Vegallana, tuviese como favorito actual en la política nada menos que al jefe del partido liberal, que no es otro que don Alvaro Mesía.

Una de las cosas más graciosas que encontramos en los vetustenses es su concepto de romanticismo. Para ellos, todo lo que se sale de su vulgar y superfluo modo de vivir es de un romanticismo absurdo: mirar a la luna medio minuto, respirar el aire del campo, expresar amor en las miradas, «tener lástima de los niños pobres..., ídem; comer poco..., ¡oh! Esto era el colmo del romanticismo» [22].

En el plano religioso destacan, igualmente, varias pinceladas con diversidad de matices e intenciones. Por un lado, están las puramente lingüísticas, centradas en el

[22] *Ibídem,* pág. 68, tomo II.

matrimonio Quintanar, y más concretamente en Ana, a la que le gusta calificar de «motín general del alma» o de «revolución del alma» a los sentimientos despertados por Alvaro en su espíritu, que hasta ese momento, sólo había vivido para su «hermano del alma», para su don Fermín. Mesía pasará a ser sustituto de éste en esa fraternidad anímica [23].

No escapan de la burla de Clarín las jóvenes catequistas del Magistral, reflejo vivo de los distintos tipos de beatas vetustenses, desde la rubia que semeja una estatua de soberbia, intolerancia y fanatismo sentimental, pasando por la morena que, avergonzada por si le veían las pantorrillas, no puede, no puede terminar la lectura, hasta llegar al conjunto de todas ellas, divisible en dos grandes grupos: las que enseñan los bajos sin darse cuenta, y las que sólo piensan en mostrarlos.

Para finalizar, mencionaremos dos ejemplos de lo que podríamos llamar burla filosófica. Uno de ellos nos lo da Alvaro Mesía y su particular concepción de la filosofía amorosa, en la que los amores no consumados son tachados de amores platónicos, y según la cual la apasionada actitud de Ana es groseramente catalogada como «hambre atrasada» de una «adúltera primeriza». El punto más peculiar lo ofrece su preocupación por la economía amorosa, que le lleva a alejar de sí a Petra a fin de poder reservar mejor sus energías para la Regenta.

En esta misma línea de la economía se incluye nuestro último apunte, éste mucho más gracioso y original, por cuanto el filósofo es el caballo de un coche de alquiler. En contraste con la prisa del Magistral por llegar al Vivero, el animal se muestra mucho más pragmático y menos apasionado, filosofía que incluso se contagia a su cochero:

> «(...) el mísero jaco de alquiler siguió caminando lo menos posible, seguro de que la felicidad no estaba en el término de ninguna carrera de este mundo. Para comer mal, siempre se llega a tiempo. Esta era toda su filosofía. El cochero debía de ser discípulo del caballo» [24].

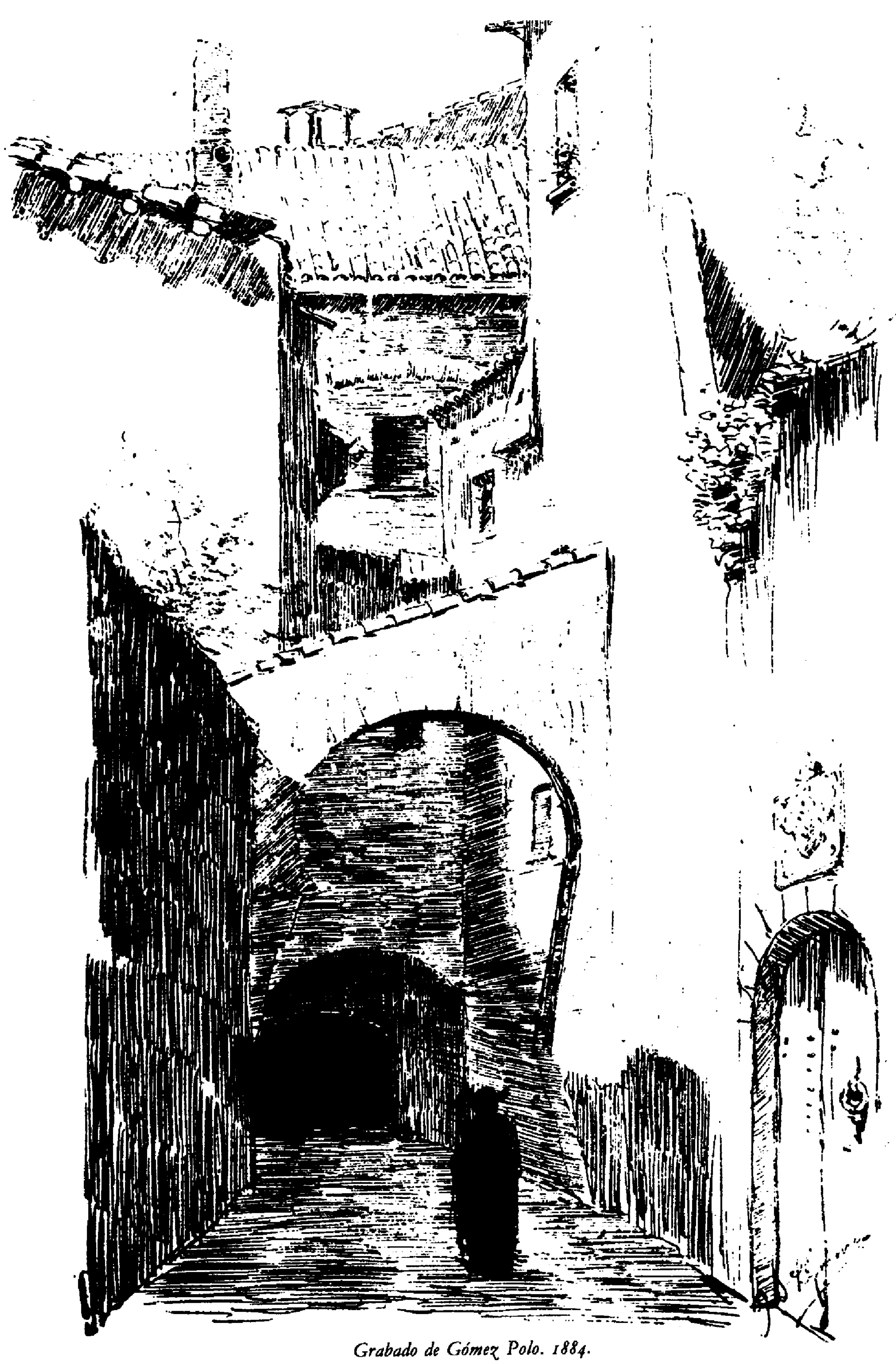
Hasta aquí estas reflexiones sobre la utilización de la ironía y la sátira en *La Regenta*. Son bastantes más las aportaciones que se podían haber efectuado, gracias a la enorme riqueza interpretativa que tiene esta obra. No obstante, pienso que las que hemos considerado son válidas y suficientes para hacernos una idea de lo que esta novela encierra en este punto concreto.

MANUEL CIFO GONZÁLEZ
Capitán Cortés, 103
ALBACETE

---

[23] Cfr. capítulo XIX, pág. 478.

[24] *Ibídem*, pág. 456, tomo II.



Grabado de Gómez Polo. 1884.

Magas, niñas, adúlteras y travestis

Cuanto más nos acercamos al término de nuestra ambición, más distante parece el objeto deseado, porque no está en lo porvenir, sino en lo pasado; lo que vemos delante es un espejo que refleja el cuadro soñado que se queda atrás, en el lejano día del sueño.

CLARÍN: *La Regenta*, 1.

En el esquema heroico clásico, el héroe es un varón al que ayudan a triunfar algunas mujeres. Ellas se pueden clasificar en dos categorías: magas y niñas. Maga es la madre del segundo nacimiento, o sea, el nacimiento iniciático o renacimiento, por el cual el héroe es aceptado por sus iguales en un grado más elevado de desarrollo personal. Niña es la mujer que el héroe toma por esposa cuando ha adquirido la capacidad de padre: a ella inculcará la ley y con ella tendrá hijos que asegurarán infinitamente la cadena de mandos de la propia ley, es decir, que esos hijos también deberán entrenarse para desempeñar el rol paterno. La mujer es ocasión, paisaje, medio para que el hombre cumpla su papel heroico. Pero dentro de la épica patriarcalista, ella misma no es nunca heroína. Es Ariadna que facilita el hilo para que Teseo salga del laberinto, pero no la matadora del Minotauro. Es Medea, que conoce las fórmulas para llegar al Vellocino de Oro, pero no es la conquistadora del Vellocino. Es Circe, que facilita a Ulises el ungüento de la juventud, pero no es quien recobra el trono de Itaca.

NOTA SOBRE LA HISTERIA.—Desde Hipócrates se entiende que la histeria es una enfermedad exclusiva de las mujeres (*hytero* es útero en griego, aunque, curiosamente, en latín, *histeris* significa escarabajo), proveniente de un descolocamiento del útero. Como *tota mulier in utero,* era la mujer misma quien quedaba fuera de lugar por una disminución de su funcionamiento uterino. En la Edad Media, las histéricas fueron consideradas posesas por el Demonio, lo cual no está descaminado a la luz de las reformulaciones psiquiátricas postcharcotianas. El inglés Thomas Sydenhan *(Dissertatio epistolaria ad G. Cole... necnon de affectione hysterica,* 1682) la explica con una enfermedad nerviosa de tipo funcional, sin sustrato anatómico. A principios del siglo XIX, la psiquiatría insiste en el carácter sexual de la histeria, identificándola con un estado de insatisfacción agudo, el furor uterino. Así en Philippe Pinel: *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1801) y Jean-Etienne Esquirol: *Des maladies mentales* (1838). Charcot encasilla la histeria entre las enfermedades orgánicas del sistema nervioso (1882-1885, clases en la Salpetrière; *Leçons sur les maladies du système nerveux,* de 1874). Sus alumnos, Babinski *(Hystérie-pithiatisme et troubles nerveux d'ordre réflexe en neurologie de guerre,* 1917), y Dupré, revisan sus tesis en el sentido de no admitir como definitivos los estigmas permanentes del sistema nervioso central y reclasifican la histeria entre las enfermedades psiquiátricas de tipo pitiático (trance, profetismo, etc.) con un fondo de mitomanía reducible por sugestión (eventualmente, por hipnosis). A fines del siglo pasado, la ciencia dominante definía el histerismo *(sic)* como «un padecimiento nervioso de la mujer, caracterizado principalmente por convulsiones y sofocación». Liebermeister *(Enfermedades del sistema nervioso,* traducción castellana de 1890) precisa que es «una suma de trastornos funcionales, que se fundan en una perturbación de las funciones

Esto es así hasta mediados del siglo XIX, en que comienza la actual crisis de la épica occidental y, no casualmente, con dos obras en que la mujer toma un rol preponderante: *El verde Enrique,* de Gottfried Keller (1855), que es la historia de un héroe huérfano de padre (o sea, que sólo tiene madre) y *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, cuya protagonista es una mujer.

El protagonismo de la mujer invierte la perspectiva de la narración. Siempre se contó la historia desde la óptica del héroe, ahora se cuenta desde el punto de vista de la maga. El héroe pasa al fondo, sigue de largo su camino, y la maga intenta, vanamente, ocupar el sitio heroico en una historia donde las mujeres están inhibidas de hacerlo. Emma Bovary tiene varias seguidoras y las veremos aparecer leyendo paralelamente estos textos: *Ana Karenina,* de Leon Tolstoi (1875-76); *El primo Basilio,* de José María Eça de Queiros (1878); *La Regenta,* de Leopoldo Alas (1884-85), y *Effi Briest,* de Theodor Fontane (1895).

El medio siglo que cubren estos libros coincide con la montante de una serie de estudios sobre la histeria, que son, en cierto sentido, una antropología de lo femenino (ver nota). En esos tiempos se creía que sólo la mujer podía ser histérica y la difusa sintomatología de la histeria, en los tratados de la época, coincide, más o menos, con la caracterización de estos personajes novelescos. En definitiva, la enfermedad típica de la mujer consistía en tener iniciativas eróticas, en ejercer la parte de sujeto activo en la relación amorosa y sexual, en «querer ser como los hombres». Profundizando en la ciencia psiquiátrica de esos años, Freud empieza a levantar la falda (nunca

---

psíquicas inferiores, de la sensibilidad, disposición de ánimo o instinto». Ya entonces se ha dejado de lado su entendimiento como enfermedad nerviosa, para considerarla psíquica. Lo nervioso es lo secundario o idiopático, no lo sintomático o principal. Las alteraciones de las funciones sexuales y los trastornos en los órganos son eventuales. Si a veces se atribuye a la abstinencia sexual o al onanismo, se ha desdeñado toda consideración sobre anomalías de conformación de los órganos sexuales, aunque se piensa que las mujeres cloróticas, anémicas y con cierto tipo de obesidad son proclives al histerismo. La sintomatología es vasta: dolores y sensaciones desagradables que no tienen correspondencias con enfermedades locales, perturbaciones del carácter y de los instintos, excitabilidad, caprichos raros, ideas irresistibles que llevan a actos extravagantes o inmorales, apatía y aburrimiento, anestesias, espasmos y parálisis en casos de ataque, tentativas de suicidio, automutilaciones, muerte por espasmo de la glotis, por parálisis cardíaca o por lesión cerebral. Sin éxito, se acudió a la ovarioctomía, hasta advertirse que sólo un tratamiento psíquico hacía remitir los síntomas. Baños fríos, temporadas junto al mar o en la montaña, largos paseos, figuran en el repertorio de medidas corrientes. Los estudios de Sigmund Freud, otro alumno de Charcot, datan de 1893/1895 y pueden considerarse los primeros textos del psicoanálisis, aunque la edición definitiva sea de 1922. Los trabajos fueron escritos en colaboración con Josef Breuer. Estos textos abundan en la importancia del recuerdo y en la reacción afectiva ante ciertas reminiscencias traumáticas, así como extraen de la teoría de la «doble conciencia» del histérico los rudimentos para distinguir la conciencia del subconsciente (luego lo inconsciente) y de la incapacidad de conciencia. La tarea del terapeuta sería restablecer la unidad de la conciencia, pero en esta vía, el psicoanálisis llegará a lo opuesto, o sea, a la investigación de la vida psíquica como una dialéctica entre el sujeto (inconsciente) y la superestructura (lo consciente), entre lo manifiesto y lo latente, lo normal y lo patológico, etc. Las características de la histeria en Freud son: la capacidad de conversión (transformar el malestar mental en físico), la sugestionabilidad y la tendencia a la hipnosis (aun a la autohipnosis). Aunque reconoce la importancia neurológica de la vida sexual, ya no se trata de considerar la histeria como una peculiaridad femenina, no obstante que los casos analizados, como era de esperar, son de pacientes mujeres.

mejor dicho) a esa gran histérica que es la humanidad y a ver que debajo de las enaguas la enferma es, en muchos casos, un travestí.

Resumiendo, antes de entrar en la lectura comparada, como notas constantes de estas fábulas se pueden obtener los siguientes incisos (o los que el lector quiera añadir o quitar):

1.º Predominio de la madre sobre el padre, o sea del deseo sobre la ley, la anarquía sobre el orden, la castración sobre el falo.

2.º Intento de la maga de ocupar el lugar del héroe, pasando a éste al sitio del coadyuvante o el oponente. La maniobra falla.

3.º Cierto travestismo psíquico: la maga es un falo vestido de mujer o una mujer poseída por un psiquismo masculino.

4.º Identificación de la mujer con una moral del lujo y el despilfarro opuesta a la moral masculina y patriarcal del ahorro y la acumulación. Como secuencia necesaria resultan femeninos el arte, la aristocracia y el placer, por contra del plexo de valores tradicionalmente burgueses y masculinos.

5.º La maga es de ambiente burgués y su fantasía es ascender de lugar en la sociedad, queriendo ocupar el puesto de la aristocracia (emparentada con los contravalores femeninos del inciso anterior).

6.º La cultura femenina, vinculada a la imagen bella y parasitaria de la mujer-objeto, intenta compensar la angustia de castración, llenando con elementos decorativos (vestimenta, arreglo de la casa, peinado, maquillaje, accesorios, etcétera) el vacío simbólico dejado por la ausencia del pene y la fantasía de la emasculación.

7.º Identificación de la mujer con la provincia y del hombre con la capital. La mujer es la periferia de un mundo cuyo centro y gobierno está en manos del hombre, que ocupa el lugar capital (correspondiente a la cabeza, que rige y dirige, en contacto directo con la ley). Todas estas historias ocurren en provincias, donde la mujer tiene un sitio que anhela sustituir por otro en la capital. Aun la Luisa de Eça de Queiros, habitante de Lisboa, imagina un mundo centrado en París. Effi Briest viaja a Berlín, pero es allí, justamente, donde no hallará su sitio, pues Berlín es la capital, la ciudad del hombre.

8.º La mujer que intenta ser héroe deja de estar junto al padre, pues le disputa a éste su lugar. Por ello se malogra su rol de madre. Nuestras «heroínas» no tienen hijos o, si los tienen, sienten horror por ellos (la Bovary porque su hijo es una niña y no cumple con su fantasía de adquirir el pene a través de un hijo varón; la Karenina tiene un hijo con su marido, pero éste se lo arrebata y también le arrebata la hija que tiene con su amante, porque no puede llevar el apellido de éste; Effi, que no presta demasiada atención a su hija, es separada de ella por el marido cuando descubre el adulterio y sólo vuelve a ver a Anita, fugazmente, una vez en su vida).

9.º El adulterio opone la ley (el matrimonio, cumplimiento del rol y frustración del deseo) a la transgresión (frustración del rol y cumplimiento del deseo, al menos del deseo de transgresión, de la expectativa de felicidad que promete la transgresión misma).

10. La historia acaba mal, porque la mujer no puede alcanzar el lugar del héroe, ya que la cultura patriarcalista le impide ser padre (administrador de la ley). Hay

suicidio (Bovary, Karenina), muerte tras una enfermedad «femenina» (Luisa, Effi) y un desmayo histérico que corta la historia, tal vez a las puertas de la muerte (Ana Ozores).

Estas novelas replantean la cuestión del «bovarysmo», palabra que divulga Gaultier en su libro homónimo (*Le bovarysme*, 1902). El personaje flaubertiano populariza una imagen de la mujer insatisfecha, casada con un hombre mayor que ella, y que sueña con realizar los modelos de las grandes amantes de la literatura y la leyenda. Pero, si bien se mira, estas notas son comunes a todos los héroes, varones o mujeres o lo que fueren, que la literatura ha ido acuñando en sus fábulas, y que Georg Lukács, en su *Teoría de la novela,* define como «héroes problemáticos».

El héroe problemático es el que encarna unos valores auténticos en medio de una sociedad que los proclama pero no los obedece, rindiendo culto a unos valores degradados. Y la autenticidad de los valores está explicada en los paradigmas de la literatura que el héroe quiere llevar a la práctica. Don Quijote intenta poner en práctica los valores caballerescos de que hablan las novelas de caballerías y que siguen siendo lecturas aceptadas por la sociedad y paradigmas elogiados por ella. Le ocurre lo mismo que a Emma Bovary: las proclamas de la literatura no tienen su réplica en la realidad y la gente no vive las palabras que proclama, al contrario, las proclama para no vivirlas. En definitiva, tanto el bovarysmo como la histeria han terminado siendo unas ilusiones ópticas de nuestros abuelos y todos podemos decir, como Flaubert: *Madame Bovary c'est moi.* Es que, en rigor, Emma Rouault de Bovary no era una mujer insatisfecha (tenía un marido y dos amantes, pudiendo haber conseguido algunos más, entre ellos a un prestamista que hubiera cancelado sus deudas contra pago en especie): Emma era un hombre insatisfecho, porque no podía ocupar el lugar del hombre, dada su peculiaridad sexual.

Estas historias malogran el paradigma clásico, pues la mujer no puede constituirse en héroe y el héroe no ocupa el lugar eminente que le corresponde en la perspectiva del relato. La narración se convierte en episódica y frustrada: frustrada para la heroína que no llega a tal, episódica para el héroe que, en plano subalterno, sigue su camino, rumbo a otra historia donde culminará su ciclo heroico.

Otro efecto de estas fábulas es la inversión del esquema clásico adulterino. En la primera mitad del siglo XIX, la novela (epopeya de la burguesía) acuña la figura de la esposa adúltera que, casada sin amor con un hombre mayor que ella, se enamora de un joven que hace sus pinitos en el mundo. La mujer adúltera inicia al joven en ciertos niveles de la sociedad, lo relaciona con los maestros y protectores que lo ayudarán en su acceso al poder, le enseña buenas maneras, desarrolla su saber amoroso y erótico. Este adulterio es institucional y lo aceptan todos, en primer lugar el marido de la maga. Es el caso de la Sanseverina, en *La cartuja de Parma;* de la señora Renal, en *Lo rojo y lo negro;* de la señora Chasteller, en *Lucien Leuwen;* de la señora Arnoux, en *La educación sentimental;* la condesa en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* etcétera. A veces, el adulterio es incorpóreo y la educación del héroe pasa por la sujeción de sus deseos a la ley del marido, lo cual no deja de ser pedagógico (es el caso de *El lirio del valle* de Balzac).

La diferencia entre estas adúlteras y las otras está en que las primeras aceptan su relación asimétrica con el hombre, resignándose a su papel de magas, o sea, de

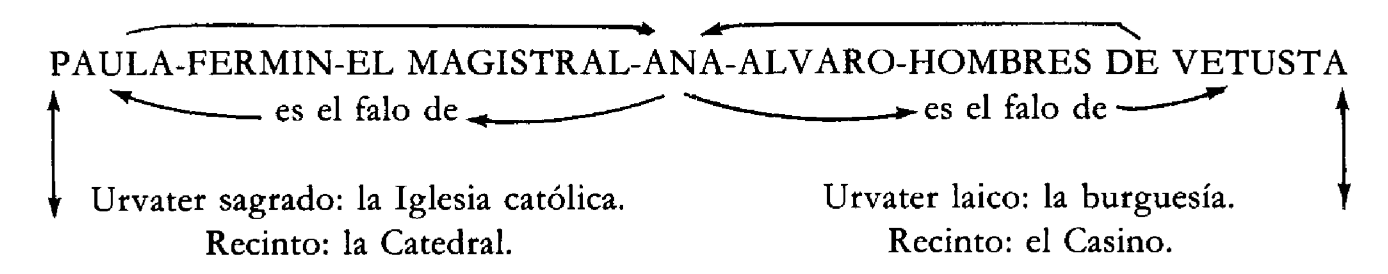
proveedoras de instrumentos que faciliten la llegada del héroe a su falo. En cambio, las segundas, Emma Bovary y seguidoras, disputan el falo al hombre, planteando relaciones de igual a igual y tomando la iniciativa en el vínculo erótico, es decir, asumiendo un rol activo y agresivo, propio de los varones. Esto suele ir acompañado de cierto *virilismo* psíquico, que hace de la adúltera un travestí, como en el caso de la Bovary, casada con un hombre de psiquismo contemplativo y femenino, y que se pasa la novela disfrazándose y haciendo que sus amantes se exciten con sus vestidos, como suele ser el caso del travestismo. O desarrollan cierta erótica lesbiana, como la Luisa de *El primo Basilio,* que sigue enamorada de sus compañeras de adolescencia y desea a su cachonda amiga Leopoldina, maestra de adulterios alegres y despreocupados. Effi Briest, por su afición a los ejercicios físicos, a las excursiones con amigas, al descuido indumentario, es reprendida por su madre por parecer más un grumete o un marinero que una niña casadera de buena familia.

Si algo queda del esquema histérico en estas heroínas, ello no tiene demasiado que ver con problemas ováricos o vaginales. Lo histeroide de estas personalidades cae, más bien, del lado histriónico, teatral, carnavalesco, de sus caracteres: tienen que disimular su vocación de héroes (o sea de varones), para lo cual deben exagerar la puesta en escena de su femineidad. Un poco de hipocondria, la seducción a distancia y el rechazo al hombre cuando éste está cerca (estas señoras se toman, a veces, cientos de páginas antes de acceder al primer acto sexual con el *chevalier servant),* la dificultad para asumir un rol y la facilidad (de nuevo teatral) para dispersarse en varios (desde la cortesana hasta la santa) completan el cuadro histeroide de estas personalidades, que pueden asimilarse a la *vedette* de la revista en la apoteosis final, cuando coquetea con cada uno de los *boys* del cortejo, para luego, semidesnuda y sudorosa, huir hacia su camarín. No olvidemos que camarín es también el lugar donde se guardan, para ser adoradas, las imágenes de las vírgenes católicas.

Estas adúlteras no aceptan, obnubiladas como están por su fantasía heroica, la relación desigual con el hombre. El primer rasgo de esa desigualdad es que ellas están casadas y sus amantes están solteros, lo cual da al hombre una libertad de movimientos suplementaria a la libertad de costumbres que la sociedad le acuerda en su calidad de varón. La excepción es el amante de Effi, un militar casado, pero cuya mujer no vemos aparecer en la novela. Ellas son como magas que no aceptan su rol de tales, queriendo ocupar el del héroe. Como el esquema está montado al revés se estropea por la tentativa fallida de la mujer, y ella queda fuera de lugar. La mujer rechazada por la ley como héroe (la mujer que *no ha lugar,* como dicen los jueces cuando rechazan una demanda) carece de sitio y, por lo mismo, de identidad. Suicidarse o dejarse morir es la actitud necesaria y consiguiente. Nada mejor para definir esta situación que esa espléndida palabra mejicana, el *ninguneo,* tan agudamente explicada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad.* Nuestras heroínas terminan siendo, como en el tango, *Ninguna.* La muerte borra, con su elocuencia incomparable, los restos de la aniquilación. Los otros, la sociedad, han decretado que esa señora es *Nadie,* que carece de espacio en la geometría social. Es una muerte civil cuya muerte física no hace más que enfatizar su deceso simbólico precedente. De nuevo, como en el tango: *No habrá ninguna igual, no habrá ninguna.*

La Regenta puede definirse como la historia de una trenza amorosa que se anuda por el centro, es decir Ana Ozores. Ana es amada por el Magistral y por Alvaro Mesía. El Magistral es depositario del deseo de Paula, su madre, y Alvaro es depositario del deseo de los hombres de Vetusta. Ana es el falo de Paula y del colectivo masculino de Vetusta. Paula tiene un recinto, la Catedral, y Alvaro, otro recinto, el Casino. Paula representa la legitimidad sagrada de la Iglesia y Alvaro la legitimidad laica de la burguesía. En otras palabras: cada uno invoca a un padre originario *(Urvater)* distinto, simétrico y opuesto, que puede ser, en estos términos, la dinámica de la sociedad española durante el canovismo.

En esta trenza, como veremos, son débiles las figuras paternas, que ligan a los héroes con la ley. Estas figuras hacen que los deseos se superpongan a la ley (Ana, la adúltera) o que la mujer ocupe el lugar del padre (Paula, la madre fálica). A su vez, Ana, falo de dos series de amantes contrapuestos, pretende ser el falo de ella misma y tener deseos propios e iniciativas eróticas. Pero ni el Magistral ni Alvaro (ni, menos, el marido, cuando se entera del asunto) se lo consentirán, por lo que será eliminada de la trenza y ésta se disolverá, dando por terminada la novela. En esquema:



La novela, como ocurre siempre en el realismo, abunda en datos genéticos sobre los personajes para acreditar el desarrollo y conflicto de sus caracteres, lo cual facilita toda explicación. A ello se agrega el uso metonímico de los nombres, que iremos viendo en su lugar.

De Ana Ozores sabemos que es la Regenta, es decir la que rige. ¿Qué rige esta regenta? ¿Qué pone rígido? Lo que rige la regenta es el falo de Vetusta: ella es el falo de Fermín, que es el falo de Paula, y es también el falo de Alvaro, que es el falo de los hombres de Vetusta. Paula comisiona a Fermín para que se apodere de ella y lo mismo hace el Casino con Alvaro. Ana es la mujer que intenta convertirse en sujeto activo de sus deseos, o sea devenir esa histérica que la ciencia de la época considera una enferma sexual o nerviosa. Hay que curarla. Los dos remedios son: someter la mujer a la ley, sublimando el deseo en un amor místico (Fermín) o destruir el deseo, satisfaciéndolo en el coito (Alvaro). He allí las dos curas: la cura del cura (desarrollo del alma a expensas del cuerpo) y la cura del amante (desarrollo del cuerpo a expensas del alma).

En cualquier caso, estas curaciones son pasajeras. El deseo no tiene objetos puntuales, sino que va errando (errabundo y errado) entre ellos, en busca del objeto infinito que lo atrae, histéricamente, sin aceptar nunca el franqueo definitivo de la distancia. Este objeto infinito es identificado por Ana (como por la Bovary, y si no reléase la muerte de ella, besando al Cristo que le ofrece el sacerdote en la

extremaunción) con Dios (capítulo 4.º: la religión se prueba por la belleza, como en Chateaubriand) y Dios, luego, con la muerte (capítulo 25: Dios es el reloj de la muerte, una obsesión en el cerebro de Ana, etcétera). Es decir: Ana es deseada por el deseo de Dios y de la muerte y al asumir estos deseos como sujeto activo es cuando rompe el esquema dominante, es decir, el ser objeto de los deseos ajenos y no agente de los propios. La mujer es falo de los otros, pero no tiene falo propio, pues se la ha castrado simbólicamente desde su nacimiento.

Hacer el amor con el bello Alvaro, huir con él a ciudades más lujosas y divertidas, lucir en el teatro de la ópera, ser deseada por la mirada masculina de la ciudad, son sustitutivos de ese deseo fundamental e insaciable. Otro *Ersatz* es la escritura (capítulo 4): «Siguió el lápiz corriendo sobre el papel, pero siempre el alma iba más de prisa; los versos engendraban los versos, como un beso provoca un ciento...».

Leopoldo Alas también pudo decir: «La Regenta soy yo». En esas pocas palabras hay una teoría de la escritura: el beso es el modelo de la palabra poética, cuyo modelo es, también, el alma. Escribir es tratar de alcanzar el alma inalcanzable (Dios, la muerte, el Magistral) y/o de besar (¿Besar a Alvaro? ¿Besarse en el papel como en un espejo, donde la imagen también es intangible?)

La génesis de Ana es la de una hija sin madre que, tardíamente, sabe que su madre era una modista italiana (vínculo con el mundo del vestido, del disfraz y del teatro, teatralidad de la histeria) y que tuvo amores irregulares con su padre, un señorito de familia patricia. No puede imaginar a su madre y, por lo mismo, no puede serlo ella misma: «Ni madre, ni hijos» (cap. 3). A su vez, esta carencia fundamental convierte al mundo en una gran madre, la busca de un seno blando y caliente, que Ana encuentra (cree encontrar) en un colchón tibio o en su propio cuerpo, con el que tiene una relación onanista que no pasa por el sacramento de la confesión. Ella es su madre muerta, renacida en su cuerpo vivo, madre de sí misma, lo cual significa que quiere asumir, también, el rol de la modista italiana que tiene amores irregulares con un señorito, etc.

La novela nos describe, astutamente, la escena fundamental de la memoria de Ana: de niña se escapó con Germán, otro niño (Herr Mann: «el señor Varón» o Germá: «Hermano», o ambos a la vez) y pasó con él toda la noche en un bote. El le decía que eran marido y mujer y ella, que era una mamá. «Su propósito había sido hacerse dueños de la barca una noche» (cap. 3); fundar una casa, marido y mujer-mamá. En otras palabras: el lugar de la relación con el hombre es algo aislado y flotante, mal visto por los demás, que debe resguardarse para existir, en términos de clandestinidad. La gente considera a Ana una niña precoz y le adjudica la identidad «perversa» de su madre (razonamiento genético: las malas herencias, etc.). Como las histéricas de Freud, Ana sufre al recordar («no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos y de pesadas no le parecían suyas...») y echa de menos a un hijo (que, por otra parte, no parece querer tener): el hijo rectificaría su identificación con la «mala» madre y la ubicaría en un sitio respetable.

Ante la madre ausente, la imagen del padre es deficitaria: tampoco él le señala el camino de la ley. Ana, criada por un aya que es la típica madrastra castigadora y sádica, imagina a su padre matando moros en exóticas tierras, y quiere hacer lo mismo (o sea

que ya toma iniciativas viriles). Pero el padre la trata como un ser sin sexo, objeto bello (otra asimilación arte-mujer) y subalterno. Los valores que él estima no son aplicables a la hembra. Ana adquiere noción de su femineidad, curiosamente, al llorar leyendo las *Confesiones* de San Agustín (la escritura es la madre, pero es la escritura de un hombre que habla con Dios).

El padre de Ana, a pesar de pertenecer a una familia de arraigo en Vetusta, rompe con ella a causa de su *mésalliance,* entregándose a la ideología liberal y cientificista, cuyo concepto de la religión no es la de una revelación positiva, sino la de un vínculo íntimo y personal de homenaje del hombre a Dios. La familia hace como si el padre hubiera muerto, por lo que la niña, de hecho, es huérfana total.

Esta orfandad es, tal vez, la causa de que Ana imagine a su partenaire sexual como a un hermano, y no como a un padre, según el esquema convencional del Edipo. Por el contrario, la figura paterna aparece descorporizada en la apariencia de su marido, con quien mantiene una relación de amor, y del Magistral, que es el padre de su alma. No es casual que, cuando empieza a verlo como a un hombre hermoso y atractivo, lo confunda con un hermano mayor y que, cuando quiere alejar de sí el deseo carnal hacia el cura, lo feminice (lo castre) considerándolo «un alma hermana». La madre, cuerpo fantasmático, y el padre, la ley fantasmática, crean en torno a Ana un mundo de vagos contornos donde es difícil encontrar un modelo de deseo. Lo hallará, por fin, en Alvaro. Pero, aparte del atractivo físico del seductor, Ana se enamorará, sobre todo, de su propia imagen de adúltera, reencontrándose con el retrato que su entorno le ofrece de su madre: la sirvienta que enamora al señorito y logra que éste rompa con el mundo de la Ley. Es el mismo truco de Ana Karenina (otra Ana, finalmente): es el amor a la propia imagen como transgresora, es decir, como agente de cargas eróticas que arremeten contra el mandato y la demanda de la sociedad. Lo que no saben estas adúlteras es que, de vuelta, es la sociedad quien demanda el adulterio (y el castigo de la adúltera) para ejemplificar el delito y para confirmar el falo del seductor (Alvaro).

Es interesante consignar la figura del aya («una mujer ilustrada, aunque española; educada en Inglaterra, donde ha aprendido el noble espíritu de la tolerancia»). En principio, sustituye a la madre, pero los métodos que maneja son «masculinos» (represión de lo corporal, ayuno, encierro, etc.), de modo que actúa como madrastra, como madre inaceptable. Ana desvía su relación con la figura materna hacia una sublimación mística (la Madre Celestial, hipóstasis de la madre muerta) y hacia la lectura («El libro, manantial de mentiras hermosas»): libro-madre, madre-mentira, madre-hermosura. Bovarysmo, si se quiere: querer ser como las heroínas de los libros, hija de ellas, hija de las santas y las pecadoras que desfilan por el espejo de papel.

El marido es Víctor, el ex-regente. Es decir, el victorioso que ya no rige. Al empezar la historia, Ana no duerme en la alcoba del marido y es presa de ataques, a los cuales acude el marido como un médico solícito. En toda la novela, como en las demás historias afines, la figura paternal (del grado que sea) aparece como un médico, del cuerpo o del alma. La medicina es lo masculino que rige a lo femenino, que es la enfermedad, es decir, el desequilibrio que debe ser armonizado conforme a la Ley. Ana ha sacrificado su juventud a su vetusto marido, el marido de Vetusta: se ha ajustado a la Ley. Pero el regente ha dejado de regir y se abre la crisis, es decir, la

novela, pues novelesco es el modelo materno que Ana acepta en defecto del modelo legal paterno, incompetente.

En la trenza amorosa antes descrita, el marido participa del lado de Alvaro. Inconscientemente, acepta el adulterio porque Ana es su falo: ella es la bella mujer que le pertenece y la prueba del valor erótico de su esposa es la codicia sexual del seductor. En la escena del baile que precede al adulterio consumado, el marido echa a la mujer en brazos del amante. Luego, Alvaro decide mantener sus relaciones clandestinas en la alcoba misma de Ana, en casa del marido, que considera el lugar más seguro, al abrigo de miradas malévolas. En el sueño del marido (cap. 24), éste es un clérigo que casa, en un escenario de ópera, a su mujer con el amante, que también es un clérigo de teatro. Es decir, que el marido consagra el adulterio, que es, a la vez, sacrilegio (amor de una profana con un cura), de manera que la figura del amante reúna los caracteres laicos de Alvaro y la vestimenta sacerdotal de Fermín. La misma fantasía onírica en que el adulterio ocurre en un teatro (lugar público e histérico por excelencia, ámbito social que institucionaliza al adulterio mismo) se da en una secuencia de *El primo Basilio.*

La trenza se completa, por este lado, con Alvaro. Como queda dicho, él no es sujeto de su deseo, sino que está sujetado por el deseo de la comunidad fálica de Vetusta. El es una institución, lo mismo que la Regenta: «El presidente del Casino de Vetusta no tuvo inconveniente en engañar a la Regenta» (cap. 29). Y más, es una institución mecánica que se compara con «una máquina eléctrica de amor» (cap. 9). Esta máquina considera a la Regenta como un objeto que es pasible de apropiación y cuya conquista vale por un triunfo (juego, guerra): la victoria fálica que obtuvo don Víctor cuando era Regente, o sea, cuando regía a Ana. Es el inconsecuente y acomodaticio liberalismo canovista el que se anota el adulterio de Ana como un triunfo sobre la Iglesia, representada por el Magistral y el bloqueo histórico que ha montado en torno al cuerpo de Ana.

La otra mitad de la trenza se inicia con Paula, la madre del Magistral. Paula es un anticipo, si se quiere, inferior y grosero de Ana. También en su juventud fue cortejada por un cura y un laico, y tuvo de éste un niño (Fermín), de quien todos decían que era hijo del cura. En cualquier caso, ella dominaba sobre el sacerdote y montó un negocio como si fuera un hombre, en lugar del marido, que sólo le dejó deudas y pobreza. Como en Ana, la figura paterna es débil e inconsecuente. Sólo que el Magistral tiene en la madre las cargas mentales de la virilidad: Paula es una madre fálica. Simbióticamente, él es un varón feminizado, vestido con faldas y sedas de colores, de oficial castidad y sometido a la otra madre, la Santa Madre Iglesia.

El aspecto de Paula es el de una muerta. Está muerta como mujer y su vida ha sido transferida a su hijo, que debe conquistar el falo para ella. El falo es el poder sacerdotal y la privanza sobre el obispo de Vetusta. Como ella, se apodera de un sacerdote (de mayor nivel que un cura de aldea, por cierto) y ejerce, a su vez, poder sobre la sociedad. En la fantasía de Paula, Fermín es un niño poderoso, despreciado por ella, que nunca crece y siempre obedece. Su poder estriba en el control de las conciencias y los cuerpos de las mujeres vetustenses, cuyo sexo maneja desde el confesionario, después de haberlo enardecido desde el púlpito.

Paula ha disputado con su marido sobre el destino del hijo. El lo quería vaquero; ella, cura, y se impuso ella, encerrando el atlético cuerpo del muchacho en el corsé eclesiástico de la sotana y los manteos. Lo llama Fermo (firme, quieto, dominable). Tiene con él una relación casi matrimonial, en que el disfraz hace de Paula el marido, y de Fermín, la esposa. Ella fuma como un hombre y se cree, como los hombres, omnipotente. El hijo conquista Vetusta por ella. Es como su falo ortopédico. Fermín la ve masculina, la llama «su tirano», la considera de acero, la siente como una cadena, más valiosa que él mismo, que se considera lo más valioso de la ciudad. Ha sido hecho por ella, que lo convirtió de pastor en sacerdote (de pastor de animales a pastor de almas). Como un varón, Paula tiene la moral del ahorro, la acumulación, la capitalización: es fundadora de negocios y decide de profesiones. El hijo, como una hembra, se siente pene-trado por ella: «... por la espiga de acero de su voluntad iba resbalando la voluntad, para ella de cera, de su hijo; la espiga entraba en la tuerca, era lo natural» (cap. 11).

La fantasía de omnipotencia masculina de Paula consiste en señorear sobre el sexo de las mujeres vetustenses a través de su hijo, a la vez que señorear sobre el sexo de su hijo. No se trata de bloquear su vida genital (de hecho, Fermín tiene una barragana), sino de evitar que el Magistral tenga relaciones de igual a igual con una mujer, que restarían poder a la madre. De ahí que hostigue las relaciones de Fermín y Ana, porque intuye que se trata de una historia de amor disfrazada de historia devota. Su doble simétrico es Alvaro, quien también señorea sobre el sexo de las vetustenses, a fuerza de querer acostarse con todas ellas y de conocer sus secretos de alcoba, como un confesor, así como las deficiencias y excelencias de sus maridos.

La verdadera lucha de la novela es entre Alvaro y Paula, las dos funciones simbólicas extremas, el Casino y la Catedral, la burguesía liberal y la Iglesia. El campo de batalla es Ana y, cuando el Magistral declina su poder sobre la Regenta y ésta se acerca a Alvaro, dispuesta al adulterio, Paula lo siente como una pérdida de su propio poder: «Si antes la maldecía, porque la creía la querida de su Fermo, ahora la aborrecía porque el desprecio, la burla, el engaño, la herían a ella también» (cap. 30).

Fermín, el Magistral y Provisor (ser maestro y proveer son funciones paternales) ha sido adiestrado para ser el falo de su madre y de la Santa Madre Iglesia, pero él mismo siente que el ofertorio de su falo personal lo ha castrado (cap. 29: se define a sí mismo como «un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula»). En cierto momento, se quita los hábitos de sacerdote y se viste de cazador, como su padre, pero el niño grande que de él han hecho sus madres lo derrota. Sube a las torres y a las montañas, pero para ver la ciudad como un alimento hecho por los otros, que él debe devorar obedeciendo a Paula, como los niños devoran la comida ganada por los demás. Nunca será cazador, es decir, quien consiga su propio alimento. Atleta vestido de mujer, su barragana satisface sus ardores genitales en tanto él se mira, con místico arrobo sin cuerpo, en los ojos embelesados de la Regenta. Su fantasía corporal se detiene allí, en el orgasmo de miradas y palabras del confesionario, en la imagen de su boca besando el primoroso zapatito de Ana, siempre a los pies de una mujer (madre o penitente) que, según él cree, nunca le serán infieles con otro hombre. «Ana era suya, ésta era la ley suprema de justicia. Ella misma lo había jurado;

no sabía para qué, era suya, pero lo era... El era allí el dueño, el esposo, el esposo espiritual. Don Víctor no era más que un idiota incapaz de mirar por el honor propio ni el ajeno. Aquello era la mujer» (cap. 25).

Curiosamente, nunca Fermín se plantea como pecaminoso su vínculo con Teresina, la sirvienta que se acuesta con él y le prepara la comida. En cambio, ve como una amenaza terrible su cuerpo semidesnudo en el espejo, porque lo ve con los ojos de la Regenta y de su madre, con los ojos del incesto, y teme perder su situación de primacía aceptando que su amor por Ana es un amor profano, carnal y cordial. Domina a Ana sin acostarse con ella, manejando sus criterios morales, como domina a la sirvienta, porque es eso, una sirvienta. Pero en un amor de igual a igual con una mujer, perdería poder como hombre y como cura. Aceptaría que Ana es también sujeto de deseos, y no mero exutorio de las bajas pasiones masculinas anidadas en el Casino.

Cuando Fermín se reconoce enamorado de Ana, se ve como disfrazado, personaje de ópera (igual que el marido en el sueño y Alvaro en su fantasía teatral de *Don Juan Tenorio:* máscaras teatrales). La caída del disfraz, la desnudez, sería la identidad impúdica del deseo, pero supondría también la muerte, es decir, la liquidación de sus roles prestigiosos. Tal vez ésta sea la raíz del terror que siente Fermín al verse semidesnudo en el espejo, hombre vulgar y anónimo que recupera su aplomo y su fuerza al vestirse (disfrazarse para ser reconocido por los demás) como el ilustre predicador catedralicio.

El Magistral es para la Regenta una figura paterna, es el que ordena, señalando, el lugar de la Ley. Lo que Fermín ignora (y Ana también) es que la figura paterna es, para ella, de escaso prestigio, como queda visto en la historia personal de la Regenta. La virtud («el equilibrio estable del alma») es como la salud llevada al plano espiritual, pero no la salud (suerte de equilibrio estable del cuerpo) de la carne. De ella se ocupará Alvaro Mesía, sustituyendo al Magistral en la vida de la Regenta. El límite entre ambos cuerpos, el espiritual y el carnal, es muy sutil, y la sensible Regenta los confunde a menudo, en sus ataques de malestar indefinible, que entonces definirían los médicos como histeria: «... los dolores inefables que ella sentía en lo más suyo, en algo que sería cuerpo, pero que parecía alma, según era íntimo» (cap. 19).

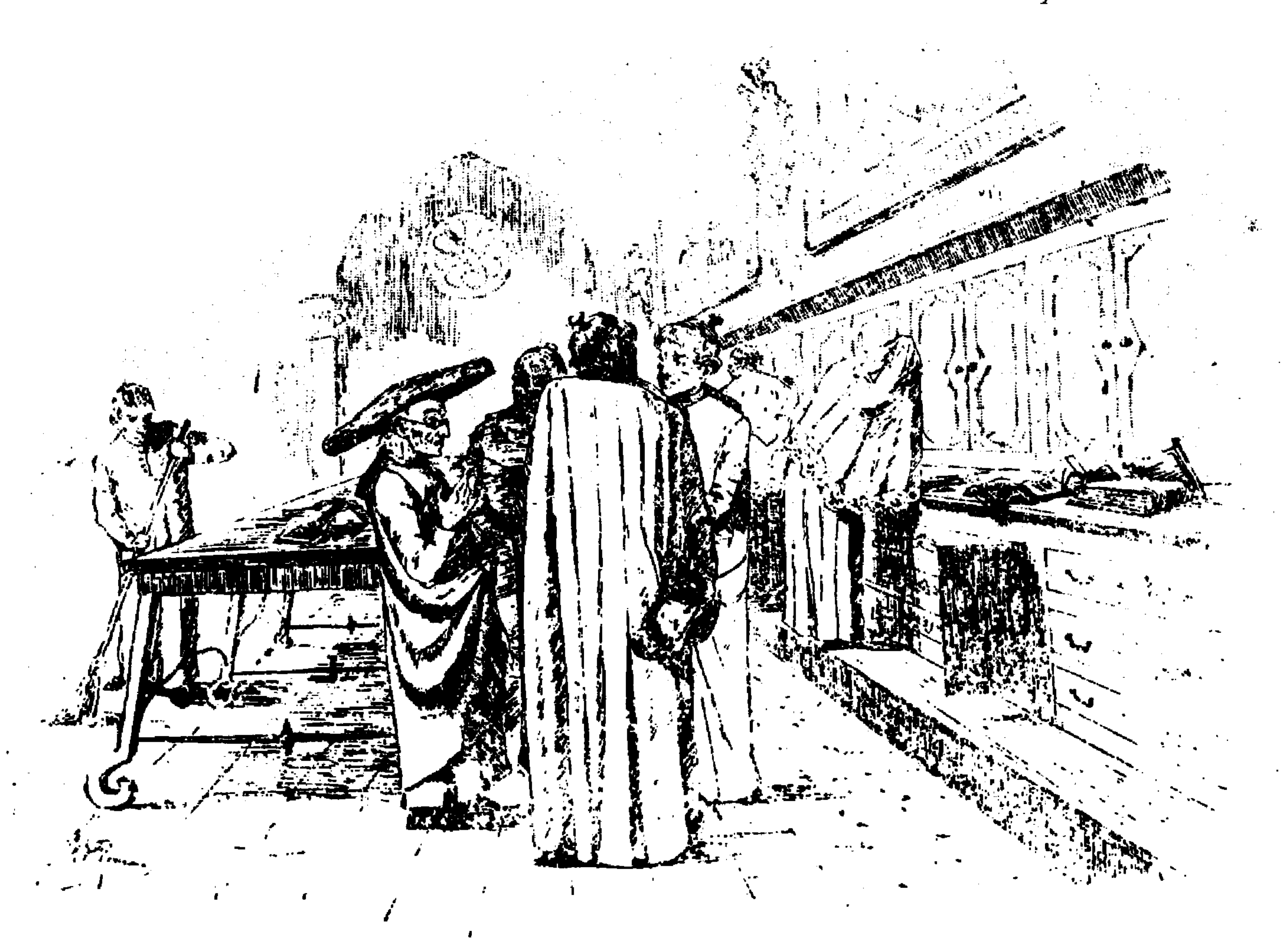
La Regenta y Vetusta se alegorizan mutuamente. La vieja ciudad está como dormida en su sopor de siesta, secuencia de un almuerzo suculento, acunada por el isócrono campaneo de la catedral. Es la Bella Durmiente durante el invierno, a la espera del beso primaveral que el Príncipe Encantador dará a sus labios, devolviéndola a la vida en un segundo nacimiento. Será el regenerador, o sea, quien vuelve a generar, quien vuelve a engendrar: el nuevo padre. Y para ser nuevo padre hará falta que invoque a otro *Urvater:* el Casino sustituirá a la Catedral en el lecho de la Regenta.

Este regeneracionismo latente en la fábula es la tensión que sostiene la novela, eje fálico que le sirve de estructura portante y que se quiebra cuando el regenerador (Alvaro) mata al marido en duelo y huye de la ciudad. Hasta entonces, tienen vigencia las máscaras que insisten en el teatralismo de ese mundo donde todos se disfrazan para vivir, como el deseo en la sociedad. El marido se disfraza de personaje calderoniano, héroe del honor castizo. Ana se disfraza de Magdalena y luce sus blancos pies

ensangrentados (el pie fue un fetiche sexual durante todo el siglo XIX) sobre los guijarros de la calle. El Magistral se disfraza de Magistral, sintiendo su sotana como una máscara. Su madre se disfraza de hombre como él se disfraza de mujer. Alvaro se disfraza de liberal y de Tenorio. Al saber del adulterio, el marido ve a la mujer como si fuera la Traviata, en peinador blanco, a punto de morir cantando. El sueño mismo del Regente ocurre en un escenario de ópera.

La caída de las máscaras, el entierro de la sardina que da fin al carnaval, hace imposible la consecución de la historia, que acaba abruptamente. La trenza amorosa se rompe: el Magistral no desea a la Regenta porque la considera irredimible y rehúye su presencia en la catedral. La madre ya no puede seguir su combate fálico porque le falla su instrumento, o sea, Fermín. El marido ha muerto. El amante ha desaparecido, tal vez en la anónima capital. La Regenta, encerrada en su caserón, convalece, se cura, va a misa y la historia acaba con un desmayo tal vez histérico. La heroína se desvanece, se borra, pues ella es objeto de los deseos ajenos y ya no hay deseos que se dirijan a ella y la sostengan. Ni siquiera le da vida la maledicencia de Vetusta. Los vecinos han decidido ignorarla, anular el lugar de la Regenta y considerarla una insignificante «hija de la bailarina italiana». Nadie. Pues la historia de nadie es imposible de ser contada; el beso del acólito, como un sapo en la boca de la Regenta, sella el discurso. No hay más que decir.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos



«Clarín», crítico de Valera

«Cuando la filosofía se llama Pepita Jiménez *no se olvida jamás».*

(CLARÍN)

I

Corría el año 1892 y Urbano González Serrano hacía balance de la crítica literaria en España, señalando que «muerto Larra, malogrado prematuramente Revilla, en silencio voluntario Balart, con movilidad versátil en pro de causas nobles Giner de los Ríos (F), sutilizado y quintaesenciado Valera, recluido en su efectismo gongorino Ortega y Munilla, derrochando su talento y su gracia Cavia en la nota del día, nostálgico y un tanto retraído Picón, Ixart circunscrito a sus valiosos *comptes rendus* y retirado Orlando (Lara), apenas si siguen dando en el yunque, aunque con la circunstancia relativa que indica el orden en que los nombrados, *Clarín,* Menéndez Pelayo y Palacio Valdés» [1]. Más adelante subrayaba los méritos incuestionables de Clarín en diversas facetas, entre ellas, la crítica de la novela contemporánea. De un aspecto de esa crítica nos ocupamos a continuación: la que tiene por objeto la personalidad intelectual y la obra novelística de Valera.

Sin duda alguna don Juan Valera es, junto con Galdós, el escritor al que mayor número de referencias dedica Clarín en su labor crítica. Genéricamente esas referencias indican un aprecio tanto por la estatura intelectual del escritor cordobés como por la obra novelesca, aunque en los juicios clarinianos se observa una lógica evolución producto tanto de su propia trayectoria crítica como de la andadura intelectual y novelística del autor de *Pepita Jiménez*.

Justa correspondencia esta valoración positiva, no falta en ocasiones de ambigüedades, que Clarín crítico hace de Valera escritor y novelista, pues este último hizo a menudo juicios elogiosos, no exentos de algunas irónicas referencias, del Clarín crítico. Así en plena ofensiva naturalista, Valera no tiene reparos en señalar, a propósito del juicio positivo que le merece a Clarín la labor poética de Menéndez Pelayo, que «entre estos encomiadores descuella un crítico duro, cruel, injusto a veces y sobrado descontentadizo; pero (estoy seguro de que no me engaña la gratitud) de agudísimo ingenio, de erudición varia y sana y de singular chiste y discreción en

[1] GONZÁLEZ SERRANO, U.: «La crítica en España», *Estudios Críticos.* Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1892; pág. 125. Este trabajo es bastante anterior a 1892 puesto que en nota a pie de página reconoce el ejercicio magistral de la crítica por parte de doña Emilia Pardo Bazán. Cabría incluir, en consecuencia, el nombre de la autora de *Los pazos de Ulloa* en el juicio de González Serrano.

cuanto escribe, cuando la pasión de secta no le ciega: el señor don Leopoldo Alas» [2]. Valoración que con algunos matices reitera en el plano más confidencial de su epistolario con Menéndez Pelayo. Desde Lisboa escribe el 5-III-83: «*Clarín*, a pesar de sus manías, es de lo que más vale. Poco a poco importa traerle de nuestro lado» [3], aunque exactamente dos meses después opina que *Clarín* no se cura de sus tonterías. «En su último *Palique* hay las más necias diatribas contra la Academia que repruebo y lamento aunque a nosotros nos salva, si bien en compañía del genio Campoamor» [4]. Años más tarde y desde Bruselas le escribe al santanderino (la carta es del 16-VI-86): «Muchísimo celebraré que *Clarín* hable con detenimiento de mis versos. Miro yo a *Clarín* como el más discreto, inteligente y ameno de nuestros críticos de hoy que se ocupan en hablar de los autores contemporáneos» [5]. Tras publicar Clarín su elogioso «Valera» [6], el diplomático egabrense le comunica a Menéndez Pelayo: «He leído el artículo de *Clarín* en mi elogio y verdaderamente no sé cómo agradecerle tanta bondad y generosidad, poco o nada común entre nuestros literatos» [7].

Creo que esta última carta, fechada el 1-VIII-1886, marca el punto de arranque de un aprecio casi sin reservas por parte de Valera hacia Leopoldo Alas. A la luz de ese denso epistolario se puede observar con precisión cómo es necesario el elogio anterior para que cese la fina ironía de Valera en sus referencias a Clarín. Y aunque éste discrepase abiertamente meses más tarde de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas,* sabemos que Valera no sólo incluyó a Clarín entre las personas que debían recibir como obsequio el volumen conteniendo los artículos que habían visto la luz en la *Revista de España,* sino que tuvo en consideración la objeción que Clarín le formuló a poco de que se empezasen a publicar los artículos: «El señor don Juan Valera —señalaba Clarín con su habitual ironía— que también es humorista de primera clase, puede asimismo permitirse juicios parecidos. Nuestro ilustre diplomático está juzgando en una revista (la de España) el naturalismo de las novelas modernas sin leer las novelas» [8]. Y así en el quinto artículo de la serie, Valera comenta de refilón: «El discreto e ingenioso crítico don Leopoldo Alas con la cortesía y generosa indulgencia con que me trata siempre, ha hablado en *La Opinión* del primer artículo de esta serie. Hace de mí elogios que le agradezco en el alma, pero censura con gracia que yo, sin haber leído las novelas naturalistas, y asegurando que no quiero leerlas, las repruebe y condene» [9].

---

2 VALERA, J.: «Poesías de M. Menéndez y Pelayo» (24-XII-1882). *Obras completas,* t. II. Madrid, Aguilar, 1961, pág. 606.

3 *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905)* (ed. de M. Artigas Ferrando y P. Sáinz Rodríguez). Madrid, Espasa-Calpe, 1946; pág. 147.

4 *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* págs. 163-4.

5 *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* pág. 272.

6 Recogido en ALAS, Leopoldo («Clarín»): *Nueva Campaña (1885-86).* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887; págs. 89-98. El artículo procede de *La Opinión* (Madrid, 26-VI-1886).

7 *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* pág. 276.

8 CLARÍN: «Palique», *La Opinión* (Madrid, 9-IX-1886).

9 VALERA, J.: «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas». *Obras Completas,* t. II, *ob. cit.;* pág. 647. Sobre este punto pueden verse las interesantes precisiones de LÓPEZ JIMÉNEZ, L.: *El Naturalismo y España (Valera frente a Zola).* Madrid, Alhambra, 1977.

A partir de este momento Valera pone de manifiesto en diversas ocasiones su estima sin reservas hacia el autor de *La Regenta.* Estimación que se concreta básicamente en el aspecto del Clarín crítico literario e intelectual. No en balde leemos en carta del 2-XI-87, dirigida a Menéndez Pelayo: «Vamos a ver si entre usted, Alas, algunos otros y yo, aunque flojo, resucitamos por completo la mente española, con las condiciones que en el siglo XIX, y aún XX, conviene que tenga. La ambición no es pequeña, pero es menester tenerla» [10]. O la afirmación categórica que en «La metafísica y la poesía» hace en 1890: «El señor don Leopoldo Alas, que desde la ciudad de Oviedo pone en la actualidad más ideas en circulación que en su tiempo el padre Feijoo» [11]. No contamos, en cambio, con tantas referencias hacia la obra novelesca del joven profesor ovetense. Unicamente el interés que muestra desde sus últimos días norteamericanos hacia *La Regenta,* y así pide a Menéndez Pelayo le remita por paquete certificado un ejemplar: «Envíeme usted, en cambio, por el mismo conducto, un ejemplar de la novela de Leopoldo Alas, *La Regenta,* de la que veo que hacen los periódicos los encomios más extraordinarios y que no dudo sea buena» [12]. O la impresión que recoge en su epistolario con Menéndez Pelayo de la lectura de *Su único hijo;* lectura detenida, pues el polígrafo santanderino estaba interesado en que Valera hiciese un análisis crítico de la novela. Escribía el autor de *Pepita Jiménez:* «He leído *Su único hijo,* y admiro y celebro el talento de *Clarín.* Dudo que, como novelista, valgan, ni la mitad, Pereda y otros celebrados. Lo que es lástima es que sea tan realista y pesimista *Clarín.* ¡Qué ruin canalla, todos sus héroes, sin excepción, pero, ¡qué verdadero todo!» [13]. Es decir, admiración hacia la inteligencia y el talento del novelista Clarín. Discrepancia en la actitud ideológica que la estética naturalista comporta y que Clarín siguió tal vez mejor que ningún otro novelista español de la Restauración en la década de los ochenta.

Hay que resaltar, por último, que el mayor aprecio de Valera por Clarín coincide con el relajamiento crítico de este último respecto de la novela naturalista y que se advierte a partir de la publicación de *Ensayos y Revistas* (1888-1892). Clarín, con cierto confusionismo, inicia su andadura como crítico literario en la crisis ideológica de la España finisecular defendiendo postulados mucho más permeables al idealismo y al espiritualismo; en ellos la nueva serie de novelas del ya anciano Valera encontrará una generosa acogida que contrasta, por ejemplo, con el rechazo casi sistemático de lo «modernista a la española» que Clarín llevará a cabo en sus últimos años.

II

Tras esta rápida pincelada que pone de manifiesto el progresivo respeto y admiración con que don Juan Valera fue acogiendo la labor intelectual de Clarín, es necesario, dado que es el objetivo de estas líneas, reseñar algunas notas de la crítica

---

[10] *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* pág. 411.

[11] VALERA, J.: «La metafísica y la poesía». *Obras Completas,* t. II, *ob. cit.,* pág. 1641.

[12] *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* pág. 229. La carta es del 23-IX-1885.

[13] *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905), ob. cit.,* pág. 430. La carta es del 11-VII-1891.

clariniana referida a la obra literaria de Valera anterior a la última década del pasado siglo.

Las primeras ocasiones en que Leopoldo Alas se ocupa de la personalidad intelectual de Valera datan de finales de 1875 en el periódico *El Solfeo* de cuerda republicana federal. Por entonces Clarín participa activamente en el debate ideológico y político defendiendo unas posiciones de abierto y radical progresismo democrático. «De 1875 a 1881, Clarín mantiene una lucha constante contra las trabas que el gobierno pone a la libertad de imprenta, contra la censura, las multas, las suspensiones, pero esa lucha se inscribe en el combate por la libertad y la democracia que motiva su actividad de periodista militante durante aquellos años» [14]. Valera, mucho mayor, y de otra cuerda política —la moderada— anda por estos años atareado en el más fecundo período de creación literaria de su vida (1874-80). A las espaldas de ambos, la «Gloriosa» y los acontecimientos del sexenio revolucionario, leídos con desigual óptica política. En el bagaje novelístico de Valera dos novelas ya publicadas, su obra maestra *Pepita Jiménez* (1874) y *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874-75), precisamente aquéllas a las que Clarín no dedicó artículos críticos detenidos como hizo para cada una de las restantes, aunque las había leído con gran detenimiento y las admiraba, como en reiteradas ocasiones hace notar [15].

La atención del joven Clarín en sus artículos de *El Solfeo* y *La Unión* gira en torno de la actividad crítica del autor de *Pepita Jiménez*, señalando tanto el tono ligero y desenfadado de su quehacer como la abundante erudición que lo acompaña. Son agudísimas las sintéticas definiciones clarinianas de la personalidad de Valera. Así, en abril de 1876 le califica como «un sabio que no ha perdido el sentido común» [16], y en mayo de ese mismo año como «el Voltaire ortodoxo y constitucional» [17], calificativos que revelan el alto conocimiento que el asturiano tenía ya de don Juan Valera, al calar en la diferencia existente entre sus vivencias y convicciones íntimas y la actividad elegante, de distancia refinada y de ingenio ameno con que a menudo las expone. Rasgo característico éste que es de nuevo formulado por Clarín en uno de los mejores ensayos de *Solos*, «El libre examen y nuestra literatura presente»: «Don Juan Valera es, en el fondo, mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de sus doctrinas...

---

[14] LISSORGUES, Y.: *Clarín político, II.* Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines. Université de Toulouse-Le Mirail, 1982; pág. 20.

[15] Tal vez la más temprana referencia a estas dos novelas de Valera sea la siguiente: «Valera, Alarcón y ahora Pérez Galdós son los iniciadores de un renacimiento glorioso: empezamos a tener novelistas; y todos ellos interesados en las luchas del momento, en vez de remover ruinas y escombros procuran edificar para el porvenir; ¡lástima que alguno se empeñe en aprovechar materiales viejos y carcomidos! Valera, el más profundo de los tres, ha penetrado en los subterráneos del alma, que decía Maine de Biran, y en su *Pepita Jiménez* y, sobre todo, en *Las ilusiones del doctor Faustino* ha escrito páginas de suma belleza literaria y dignas de meditación detenida». (ALAS, LEOPOLDO: «*Doña Perfecta,* novela del señor Pérez Galdós». *El Solfeo,* 3-X-1876). Cito por *Preludios de «Clarín»* (estudio, selección y notas de J. F. Botrel). Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, pág. 86).

[16] ALAS, L.: «La decadencia del teatro y la protección del gobierno» *(El Solfeo,* 11-IV-1876). *Preludios de «Clarín», ob. cit.,* pág. 63.

[17] ALAS, L.: «La Academia Española. Recepción del Sr. Núñez de Arce» *(El Solfeo,* 31-V-1876). *Preludios de «Clarín», ob. cit.,* pág. 71.

A vueltas de mil alardes de catolicismo, de misticismo a veces, Valera es un pagano; tiene toda la graciosa voluptuosidad de un espíritu del Renacimiento y todo el eclecticismo, un tanto escéptico, de un hombre de mundo filósofo del siglo XIX... La filosofía de Valera es una filosofía de adorno» [18].

Singular importancia tienen también, en el riquísimo mosaico de la crítica militante de *El Solfeo* y *La Unión,* las breves referencias al humor y la ironía de Valera, que luego formulará con mayor precisión. Tal vez sea la reseña dedicada a *Pasarse de listo,* aparecida en *El Solfeo* en julio de 1878 (lamentablemente no incluida por el profesor Botrel en su magnífica edición de *Preludios),* la que de manera más clara vincula el humorismo y la ironía de Valera con el idealismo alemán, y que surge del «contraste entre la espiración ideal y el ruin resultado en que, a veces, quedan las cosas de la vida» [19]. La asombrosa inteligencia del autor de *La Regenta* atisbaba una de las claves de la estética de don Juan Valera que, como demostré en otro lugar [20], es deudora de las ideas establecidas por Hegel en su *Cours d'esthétique,* traducido y adaptado por Charles Bénard entre 1840 y 1852. Y, al mismo tiempo, nos advierten del riguroso conocimiento que de la estética hegeliana había adquirido el joven Clarín a partir de su formación krausista, y que él mismo reconocía años más tarde en una carta de marzo del 88 dirigida a Menéndez Pelayo [21].

Clarín, lo señaló Sergio Beser apostillando el libro de Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas,* sostenía tanto en sus inicios de periodista militante como a lo largo de su obra crítica más madura que existían básicamente dos tipos de humor: uno el «humorismo español», cuyo ejemplo paradigmático es *El Quijote,* y que consiste en un «espíritu burlón, no escéptico» [22], es «como correctivo del excesivo idealismo que el español lleva en el alma; es un miedo a *hacer la bestia* por ser demasiado ideal» [23].

---

[18] CLARÍN: «El libre examen y nuestra literatura presente», *Solos.* Madrid, Alianza Ed., 1971, pág. 73. La primera edición es de 1881.

[19] Cito a Leopoldo Alas por el magistral estudio de Beser, S.: *Leopoldo Alas, crítico literario.* Madrid, Gredos (BRH), 1968, pág. 146.

[20] Ver el *Estudio Preliminar* a Valera, J.: *Pepita Jiménez* (ed. de Adolfo Sotelo). Madrid, SGEL, 1983, págs. 25-45.

[21] Decía Clarín: «Participó del entusiasmo de Vd. por Hegel, por su *Estética,* que yo he leído en francés hace muchos años y después otra vez en francés, en una edición en dos tomos» *(Epistolario entre Leopoldo Alas y Menéndez,* prólogo de G. Marañón. Notas de Adolfo Alas, Madrid, ed. Escorial, 1943). Por otra parte, la mejor crítica clarinista actual está analizando las indudables huellas de la estética hegeliana en Clarín y *La Regenta.* Además de las iniciales indicaciones del ya citado libro de Beser, han tratado este tema el profesor Gonzalo Sobejano en su conferencia de clausura («Prosa y poesía en *La Regenta»)* del *Simposio sobre Clarín y «La Regenta»,* celebrado en la Universidad de Barcelona en marzo de 1984 (conferencia que pronto verá la luz en las *Actas* que recogerán la actividad del Simposio, que dirigió el profesor Antonio Vilanova) y en un artículo «Clarín y el sentimiento de la virgen», publicado en el colectivo *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistiche Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle.* (Herausgegeben von M. Rösner und B. Wagner). Köln, Herman Böhlaus Nachf, 1984, págs. 157-172. Y el profesor Vilanova, tanto en su conferencia («Nuevos datos sobre la génesis de *La Regenta»)* del ya citado Simposio, como en el reciente artículo *«La Regenta* de Clarín y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos». *Insula,* Madrid (junio, 1984).

[22] CLARÍN: *Ensayos y Revistas (1888-1892).* Madrid, Manuel Fernández Lasanta ed., 1892, pág. 401.

[23] CLARÍN: *Palique* (ed. de J. M.ª Martínez Cachero). Barcelona, Labor (THM), 1973, pág. 88. La primera edición es de 1893.

Y otro, el «humorismo alemán», en el que situaba a Valera en la línea del definido por el idealismo (Kant, Hegel...). Esta segunda manera, cuya esencia es el contraste entre los ideales desmedidos y los mediocres resultados a los que la vida conduce, y además la contraposición entre el fondo y la expresión, es presentada por Hegel en su *Estética* como la culminación al mismo tiempo que la destrucción del espíritu romántico.

Partiendo de lo anterior, Clarín define a Valera como humorista a la alemana. «Su humorismo profundo, sabio, le ha llevado por tantos y tan inexplorados caminos, que bien se puede decir que Valera ha hablado de cosas de que jamás se había hablado en castellano» [24]. Y de este modo Valera se le aparece unos meses más tarde y con *Pepita Jiménez* en la trastienda como «un humorista de cepa legítima, no por gustos pasajeros de la moda, sino por su temperamento psicológico y literario; para él la vida es un grande y muy divertido espectáculo, un juego de antítesis, de graciosas combinaciones, donde es un placer deshacer una gran síntesis bonachona y quimérica con un análisis sabio, frío, burlesco, pero siempre suave, elegante y gracioso» [25], lo que está en íntima relación, y ese es el juicio de Clarín, con el hecho de que Valera escriba siempre de sí mismo: «Valera sabe tan bien como cualquiera que sus personajes se le parecen, que hablan como él y de él; pero no importa, eso es lo que él se propone» [26]. Actitud que, por cierto, lleva a Clarín a acusar en numerosas ocasiones a Valera de egoísta, al cerrarse en sí mismo y despreocuparse del mundo exterior. Dicho de otro modo: Valera nos da en sus novelas el espectáculo de su alma, y de ahí que autor y personajes sean considerados a esta luz como egoístas; un egoísmo sobre el que Clarín mantiene una actitud que no es abiertamente condenatoria, porque si en 1876, y refiriéndose al contraste entre *Pepita Jiménez* y *Gloria,* veía en ésta una superioridad que consistía en la defensa de una moral objetiva, absoluta y de perfección frente a las novedades humorísticas en materia ética de *Pepita Jiménez,* y podía escribir que «ese filosofismo es un egoísmo en rigor, egoísmo no exento de nobleza, en cierto modo digno de alabanza, pero hay algo superior. *Pepita Jiménez, Luis de Vargas* y *El doctor Faustino* se resienten todos del egoísmo en cuestión» [27]; años más tarde —ya lejanos los tiempos de la novela tendenciosa— y en *Nueva Campaña (1885-86),* al trazar la excepcional semblanza de Valera, era mucho más cauto en la valoración de ese egoísmo: «Se observa en los libros de este autor, y aún en su conversación y en sus discursos, ese egoísmo saludable y legítimo que consiste en consagrar una gran atención al propio destino y al buen vivir de las facultades del alma; egoísmo que no tiene nada de repulsivo, pues en él dedicamos a nuestro propio individuo atenciones y esmeros que no es posible que dediquemos a los demás» [28].

Volviendo a lo anterior, hay que señalar que Clarín acertaba con una importante idea de la estética de Valera: el humorismo. Y si antes de 1880, y en pleno auge de la novela tendenciosa, Clarín veía en el humorismo un arma de doble filo que si bien

---

[24] CLARÍN: *Solos, ob. cit.,* pág. 74.

[25] CLARÍN: «Del estilo en la novela» *(Arte y Letras, 1882-83).* Cito por Beser, S.: *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española.* Barcelona, Laia, 1972, pág. 68.

[26] CLARÍN: «Del estilo en la novela», *ob. cit.,* pág. 68.

[27] CLARÍN: *«El Comendador Mendoza». Solos, ob. cit.,* pág. 293.

[28] CLARÍN: «Valera». *Nueva Campaña (1885-86), ob. cit.,* pág. 91.

permitía explorar zonas a las que la literatura española tuvo vedado su acceso (y así escribe en «El libre examen y nuestra literatura presente»), a la vez, restaba la posibilidad de establecer principios morales absolutos (y atendiendo a tal criterio juzgaba la obra de Valera en su severo análisis de *El Comendador Mendoza)*. A partir de 1880, y con su peculiar asimilación del naturalismo de Zola, Clarín, que sigue reconociendo el humorismo del escritor cordobés —«La casuística del *El Comendador Mendoza* es puro humorismo» [29] escribe en su polémico rechazo de las tesis de Brunetière— lo ve como un obstáculo para uno de los preceptos clave de *Le roman expérimental,* la impersonalidad narrativa: «Valera es artista escribiendo y escribe además con naturalidad narrativa; no es un retórico huero; siempre tiene algo que decir; pero con todo esto, no es su estilo el propio del novelista, según aquí se pide. Su humorismo, esa especie de lirismo prosaico de su naturaleza literaria, roba al estilo la imparcialidad necesaria, la impersonalidad recomendable en la narración y en la descripción, y por completo turba las reglas naturales del diálogo, cuando se decide Valera a hacer que sus personajes se hablen» [30]. Y ya, años más adelante, en el volumen *Nueva Campaña (1885-86),* y tras trazar un elogio de Valera, poeta y novelista, escribía incitando al autor de *Pepita Jiménez* a nuevas creaciones novelescas, «todo lo idealistas que quiera, todo lo *personales* que se le antoje, todo lo humorísticos que le convenga. Píntenos en buena hora cien mujeres, cien frailes, cien toreros, que en el fondo no sean más que otros tantos Valeras. ¿Qué importa? Mejor. Novelistas que muestren a los ciudadanos que andan por ahí, ya los tenemos; novelistas que nos pinten el alma de don Juan Fresco, sólo hay uno: don Juan Valera» [31].

Desde estas aseveraciones se observa que Clarín mantuvo una cierta ambigüedad respecto del humorismo de Valera y su secuela más importante: la constante presencia del autor en el entramado novelesco. Tal vez sea en las fechas inmediatamente anteriores a la génesis de *La Regenta,* en las que Clarín sigue más de cerca el naturalismo de Zola, cuando el genial crítico asturiano enjuicia con mayor desacuerdo y mayor severidad el consustancial humorismo del autor de *Pepita Jiménez*. Creo que esta ambigüedad se debe, además de a la natural evolución del pensamiento crítico de Clarín, al poso que la lectura de la *Estética* de Hegel dejó en su ideario estético precisamente en este punto referido al humorismo; creencia que encuentra su preciso correlato en el hecho de que Valera, gran conocedor de la estética hegeliana, hubiese tratado en las llamadas novelas de la primera serie —de *Pepita Jiménez* (1874) a *Doña Luz* (1879)— de presentar a la luz de un verdadero humor la temática amorosa y de las ambiciones frustradas. En ambos casos, es decir, tanto en la valoración crítica de Clarín como en la utilización del humor en el proceso creativo por parte de Valera, se deja entrever la aguda crítica que del humorismo como virtuosismo artístico realiza Hegel para poder así defender un humorismo, que dejando a un lado la petulancia y la poca seriedad, reúna una gran riqueza de imaginación y mucho sentido y

---

[29] CLARÍN: «Don Juan Valera, en Francia». *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de C. Hierro, ed., 1882, pág. 177.

[30] CLARÍN: «Del estilo en la novela», *ob. cit.,* pág. 69.

[31] CLARÍN: «Valera». *Nueva Campaña (1885-86), ob. cit.,* pág. 98.

profundidad en el tratamiento de los temas, de tal suerte que se pueda deducir de accidentes y pormenores, una idea sustancial y verdadera. Escribía Hegel:

«En el humor, es la propia persona del artista la que entra íntegramente en escena, en todo lo que tiene de superficial y de profunda; por tanto, *se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad.*

En consecuencia, el humor no deja que el tema se desarrolle por sí mismo, se organice conforme a su naturaleza esencial, tomando la forma artística que le convenga. Como, por lo contrario, *es el propio artista quien se introduce en el tema,* su tarea consiste, principalmente, en rechazar cuanto tienda a obtener, o parezca tener valor objetivo y forma fija en el mundo exterior; en eclipsarla y borrarla mediante la fuerza de sus propias ideas, mediante el brillo de la imaginación y de las concepciones sorprendentes. De este modo, quedan aniquilados el carácter independiente de la idea y el acuerdo necesario de la forma y de la idea. *La representación no es más que un juego de la imaginación,* que combina a su gusto, altera y trastrueca sus relaciones: *una desvergüenza del espíritu,* el cual se agita en todas direcciones y se tortura para hallar concepciones extraordinarias, por las cuales se deja llevar el autor, sacrificando su tema...

... El *verdadero humor,* que quiere alejarse de esta excrecencia del arte, debe aunar, a una gran riqueza de imaginación, mucho sentido y profundidad de espíritu, con el fin de desarrollar lo que parece puramente arbitrario como realmente pleno de verdad, extrayendo cuidadosamente, de estas particularidades accidentales, una idea sustancial y verdadera...» [32].

Como puede verse la valoración ambigua del humorismo de Valera por parte de Clarín [33] reside, precisamente, en que el sustrato idealista hegeliano de su formación le hace ver en las novelas de Valera una cierta vaguedad en la interpretación del verdadero humor que pone en peligro el papel irreemplazable del arte como forma de conocimiento bajo un aspecto de totalidad y sustantividad. A esto hay que sumar —antes de 1880— los reparos que el joven Clarín pone a ese humor como coadyuvante de un cierto relativismo que aleja a Valera de los ideales del Pérez Galdós de *Gloria,* y que Clarín definía así: «El bien por el bien, los más grandes principios que rigen el mundo moral, independientes de toda sugestión personal, la libertad, la dignidad de la ciencia, la solidaridad humana, la virtud sublime de la prudencia, esas pueden llamarse las musas de Pérez Galdós» [34].

Y después de 1880, y en pleno auge de la novela naturalista, las distancias que el humorismo impone a una verdadera novela que sea observación y experimentación tal y como pretendían los postulados por él esbozados en «Del estilo en la novela» al aire de los principios naturalistas de E. Zola. Dicho de otro modo: el joven Clarín, el anterior a los ensayos de *La literatura en 1881,* veía en Valera un espléndido representante de la corriente idealista de la novela, y veía en su humorismo la clave

---

[32] HEGEL, G. F.: *Estética (De lo bello y sus formas).* Madrid. Espasa-Calpe. Colección Austral, 1980, págs. 211-212.

[33] Clarín habla tempranamente en *El Solfeo* de un verdadero humor en la línea de Sterne, precisamente el escritor que Hegel propone a renglón seguido de la cita anterior como ejemplo de verdadero humor.

[34] CLARÍN: «El Comendador Mendoza». *Solos, ob. cit.,* pág. 295.

tanto de su estilo como de sus técnicas narrativas. Comulgaba con Valera en el fondo hegeliano de su modo de entender la naturaleza y la finalidad del arte. Pero discrepaba, en el plano estético, de los alardes de adorno de ese humorismo que alejaba al cordobés de la novela tendenciosa, aunque Clarín mantuviese en el fondo una posición más bien ecléctica como revela su crítica de *Pasarse de listo,* aparecida en *El Solfeo* en el verano de 1878. También discrepaba, y esa parece la nota fundamental, en el plano ético por el relativismo que introducía el humor en la consideración de los principios morales absolutos y por el egoísmo que se derivaba de tal actitud; aquí, evidentemente, la filiación ideológica krausista del joven Clarín juega un papel de primer orden, como se comprueba en el tratamiento irónico que hace del desprecio con el que Valera trataba el krausismo allá por 1878 [35].

Cuando a partir de 1880-81, Clarín cambie de posición teórica y abandone, aún reconociendo su belleza, su querencia por la novela tendenciosa [36], y defienda los postulados naturalistas, su discrepancia con Valera será fundamentalmente estética dado que, como hemos visto, el idealismo y más en concreto el humorismo separa al escritor de la impersonalidad narrativa y del arte de hacer hablar a cada personaje según lo requieren su estado y condición, principios fundamentales en la forma de concebir el naturalismo por parte de Leopoldo Alas tal y como pone de relieve su excepcional crítica de la primera parte de *La desheredada* de Galdós.

III

Además de analizar las obras de Valera y su teoría de la novela, Clarín insistió siempre en el consejo —no escuchado hasta la última década de siglo—, de que Valera retomase el hilo de la creación novelesca. Tempranamente, en junio de 1878, Clarín tras elogiar los méritos del Valera crítico señala que «el señor Valera es artista antes que nada y mucho: primero que artículos de crítica, nos debe muchas novelas» [37]. El único fruto inmediato fue *Doña Luz* (1879), en la que ya laboraba por entonces don Juan. Esta insistencia inicial de Clarín se debe básicamente a que considera a Valera junto con Galdós como los escritores clave en la renovación de la novela española

---

[35] Puede verse la severa ironía de Clarín —con nota hegeliana y todo— en el comentario que le merece la actitud de Valera respecto al krausismo en «Cartas de un estudiante, IV» *(La Unión,* 19-IX-1878). *Preludios de «Clarín», ob. cit.,* pág. 181-2.

[36] Ese cambio se aprecia mejor que en ningún otro texto en este fragmento de la crítica de la primera parte de *La desheredada:* «En los *Episodios Nacionales* aparece ya, quizá allí menos reflexiva, la tendencia presente de Galdós; pero en *Gloria,* en *Doña Perfecta,* en *Marianela* y en *León Roch,* en *Gloria* y en *Marianela* sobre todo, nuestro novelista sigue distinto camino, y parece que vuelve a la novela idealista, filosófica, que crea tipos, aunque verosímiles y naturales, simbólicos, con una acción determinada también por un fin que responde a una tesis. Nadie ha aplaudido más que yo esas novelas de Galdós. *Gloria,* la más idealista, la más popular, es para mí, como composición de ese género, un dechado; pero se puede admitir belleza en una manera de arte y preferir otra... Por esto considero que debe ser bendito y alabado el cambio que ha sufrido Galdós en su última novela *La desheredada,* cuya primera parte acabo de leer, y me ha hecho ver bien claro que muchas de las doctrinas del naturalismo las ha tenido por buenas el autor y ha escrito según ellas y según los ejemplos de los naturalistas». (CLARÍN: *La literatura en 1881, ob. cit.,* págs. 133-4).

[37] ALAS, L.: «Libros» *(El Solfeo,* 14-VI-1878). *Preludios de «Clarín», ob. cit.,* pág. 163.

nacida de la revolución del 68, tal y como expone en «El libre examen y nuestra literatura presente». Más tarde, y con los gustos naturalistas en auge, Clarín reconoce la inteligencia y la cultura de Valera —siempre lo hizo así—, pero a la vez entiende su silencio y su posición rezagada en los caminos de la nueva renovación, consecuencia precisamente de su peculiar posición estética: «Por culpa de este estilo, en gran parte Valera ve hoy disminuir su fama de novelista, mientras a su lado crece y llega a las nubes la de otros, que en no pocas cualidades de escritor le son inferiores sin duda» [38]. Y ya en las proximidades del final del período que nos ocupa, y en el artículo «Valera», Clarín, mucho más cauteloso, insistía en lo saludable y renovador que para el panorama novelístico español sería la vuelta de Valera a la novela, aunque tuviese las connotaciones ya sabidas, del humorismo, lo personal y lo idealista.

A lo largo de estos años (1875-1890), Clarín juzgó con la natural evolución de su pensamiento crítico, la labor novelística de Valera en diversos asedios. A *Pepita Jiménez* se refiere en muchísimas ocasiones y analiza aspectos de su genial originalidad en «El libre examen y nuestra literatura presente», *«El Comendador Mendoza»* y *«Gloria»* de *Solos* (1881); en la parte tercera de su largo ensayo «Del estilo en la novela» *(Arte y Letras,* 1882-1883), donde dice que cuando salió *Pepita Jiménez* «verdadero prodigio de belleza en el lenguaje, gracioso alarde de elegancia y soltura en el estilo, salíamos de los antros de los novelistas sin gramática» [39]; en su elogioso «Valera» de *Nueva Campaña (1885-1886)* e incluso en la crítica de *Morsamor,* publicada en *El Imparcial* en agosto de 1899, donde afirma que *Pepita Jiménez* tiene «un algo que tiene ella sola en la literatura española y a eso no llega el Valera de hoy, como no llega nadie» [40]. De *Las ilusiones del doctor Faustino,* novela a la que no dedicó un artículo especial, alude en algunos pasajes ya mencionados de *Solos,* en «Don Juan Valera, en Francia», el estridente artículo de *La literatura en 1881,* y en el ya consabido «Valera» del volumen crítico de 1887. A *El Comendador Mendoza* se refiere especialmente en dos artículos, uno de *Solos,* de idéntico encabezamiento que el título de la novela, y el «Don Juan Valera, en Francia» que nace precisamente como réplica del análisis de esta novela que Ferdinand Brunetière llevó a cabo en las páginas de la prestigiosa *Revue des deux mondes.* De *Pasarse de listo* habla poco, pues la consideraba la más floja de las novelas de la primera serie, aunque le dedicó una reseña ya citada en las páginas de *El Solfeo.* Y, por último, de *Doña Luz* se ocupa con cierto detenimiento en el artículo especial que le dedica en *Solos,* reconociendo su inferior valor respecto de *Pepita Jiménez,* la verdadera obra maestra de Valera a juicio —atinado juicio— del crítico asturiano: «¿Y *Doña Luz?* Si *Pepita Jiménez* no anduviese por esos mundos, *Doña Luz* sería más encomiada; pero esta Luz se eclipsa ante la perla de las novelas españolas contemporáneas» [41].

Como vimos en el apartado anterior, Clarín fue juzgando a Valera desde su propia evolución como intelectual y como crítico literario, aunque siempre estuvo presente su base educativa krausista y por extensión su conocimiento del idealismo filosófico alemán. La actitud general del autor de *La Regenta* ante la novela de Valera presenta

---

[38] CLARÍN: «Del estilo en la novela», *ob. cit.,* pág. 70.

[39] CLARÍN: «Del estilo en la novela», *ob. cit.,* pág. 67.

[40] CLARÍN: «Revista literaria. *Morsamor*». *El Imparcial,* (7-VIII-1899).

[41] CLARÍN: «Doña Luz». *Solos, ob. cit.,* pág. 308.

oscilaciones y ambigüedades con la constante de su admiración por la búsqueda de la belleza, la originalidad y la inteligencia cosmopolita de que hizo siempre gala el gran novelista andaluz. En particular, admira Clarín la genialidad de *Pepita Jiménez*, novela a la que solamente opone algún reparo en su artículo sobre la *Gloria* galdosiana y que responde —también nos ocupamos de ello—, más a una opción ética que a una base estética, porque no en balde algún pasaje de la obra de Valera resuena en ese extraordinario monumento novelístico que es *La Regenta.*

Ahora bien, en esa línea de general aceptación de la novelística de Valera, hay serias discrepancias sobre la teoría de la novela que Clarín expuso en el tercero de sus *Folletos literarios,* el que lleva por título *Apolo en Pafos* (1887). Es este ensayo una fantasía literaria con diversos motivos y que adquiere gran relieve en la discusión de la quinta parte entre Calíope, musa de la poesía épica, y Clío, musa de la historia, acerca de a quién pertenece la novela. Precisamente en esa quinta parte, Clarín rebate alguna de las ideas más queridas por don Juan Valera recientemente expuestas en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-87), aunque la forma dialogada del escrito revela lo matizado y escasamente dogmático del pensamiento de Clarín, como ya advirtió agudamente el profesor Beser [42], quien, por cierto, también señaló que el tema del debate es, en el fondo, el problema de si la novela debe ser «realista» o «idealista», articulándose tal discusión en torno de las ideas sobre teoría de la novela del autor de *Pepita Jiménez.*

Es bien conocido que Clarín en ese momento es todavía un defensor de las teorías naturalistas, aunque leídas con particular inteligencia. También es lugar común entender los *Apuntes* del egabrense, verdadera pieza central de su rompecabezas teórico, con un propósito estético innegable: impugnar las nuevas doctrinas naturalistas y defender una estética idealista como la única fórmula capaz de afirmar la literatura en su postulación de la belleza y la libertad. Ciertamente, en apretada síntesis esto es así, y, sin embargo, pese al aparente enfrentamiento de tales posturas, hay que reconocer que Clarín acogió con satisfacción los pensamientos de Valera por cuanto suponían un severo varapalo para los sectarios y mediocres seguidores de las doctrinas de Zola: «El señor Valera les va a decir a los naturalistas españoles de poco calibre —me atrevo a adivinarlo— (escribía Clarín a poco de iniciarse la publicación de los *Apuntes* en la *Revista de España)* muchas frescas que conviene que se digan. No siempre será justo, pero siempre será digno de atención» [43]. Y Clarín se la dispensó con creces y fruto de ello fue la velada réplica de *Apolo en Pafos,* escudado en la tradicional fórmula de la ficción alegórica.

La disputa que cierra *Apolo en Pafos* entre Clío, musa de la historia, y Calíope, musa de la poesía épica, y que tiene como colofón el parlamento de Apolo, verdadera personificación alegórica del pensamiento de Alas, arranca de la consideración del

[42] Escribe Beser: «La forma permite a Clarín presentar su entusiasmo por un determinado tipo de novela, para, a continuación y a través del otro interlocutor, colocarle cierta sordina, al reconocer la legitimidad de otras formas novelísticas. Clarín encontraba así solución expresiva a ideas suyas que aparentaban tener ciertos rasgos antitéticos» (BESER, S.: *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, ob. cit.*, pág. 30).

[43] CLARÍN: «Palique». *La Opinión.* (Madrid, 9-IX-1886).

Arte de Valera: «Había empezado la disputa con motivo de dos escritos recientes de literatos españoles, a saber, los artículos de Valera acerca del *Arte de escribir novelas,* publicados en la *Revista de España,* y las conferencias dadas por doña Emilia Pardo Bazán en el Ateneo, tituladas: *La revolución y la novela en Rusia»* [44]. Polimnia, musa de la retórica, que había leído ambos trabajos, introduce la discusión elogiando la gallardía de la forma y la selección y originalidad de la cultura de Valera —en cierto modo calificaciones de las que respondería el propio Clarín—, al mismo tiempo que señalaba que, «según Valera, la novela no debe acercarse a la historia, pues ésta lleva la verdad por delante, y aquélla para nada la necesita» [45]; en paralelo establecía que a juicio de la autora de *Los pazos de Ulloa* la novela sería un modo de historia de la actualidad. Detrás de tan actualísimo y encontrado planteamiento subyacía una dicotomía problemática: novela «idealista» o novela «naturalista», que ya Clarín había analizado en otros momentos anteriores de su obra crítica y, en ocasiones, utilizando como referencia dos egregios modelos: de un lado, la primera serie de novelas de Valera, y de otro, la producción galdosiana a partir de *La desheredada.*

En *Apolo en Pafos* es la musa de la historia, Clío, quien expone de forma más detallada sus argumentos al estar francamente interesada en que la novela, «el género más comprensivo y libre de la literatura en los días que corren» [46], caiga bajo su jurisdicción. Clío cree que «la novela es la historia completa de cada actualidad» [47] y que, en rigor, el objeto es para historia y novela el mismo: la verdad en los hechos. A continuación, señala que en el devenir histórico ha habido momentos de gran distancia entre la historia y la novela (Clío los ejemplifica con la dualidad cronicón histórico medieval y libros de caballerías), pero en la actualidad presente, historia y novela se han aproximado (el ejemplo es ahora Renan y Flaubert), «y es de esperar que cuando el novelista se haya llegado a penetrar más todavía del fin educador del arte, y el historiador comprenda mejor los misteriosos infalibles recursos de la visión poética, para evocar la más aproximada imagen de la realidad pasada; es de esperar, digo, que entonces sean mayores las semejanzas de novela y de historia» [48].

Hay, sin embargo, en estos pasajes iniciales de la disertación de Clío —defensora como vemos de una novela en la órbita naturalista— un punto de reveladora importancia. Al señalar la invalidez estética de los cronicones medievales lo hace desde un triple razonamiento: están escritos «sin arte, sin orden didáctico, sin propósito ideal» [49], presupuestos que Clarín suponía para todo tipo de novelas, y que nos pone una vez más ante la evidencia de la peculiar forma de comprender el naturalismo que tenía el autor de *La Regenta* [50].

---

[44] CLARÍN: *Apolo en Pafos (Interview)).* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, pág. 87.

[45] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.,* pág. 88.

[46] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.,* pág. 89. Es vieja idea de Clarín pues ya en *Solos, ob. cit.,* pág. 72, escribía: «Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea».

[47] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.,* pág. 89.

[48] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.,* pág. 90.

[49] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.,* pág. 89.

[50] Véase en este punto el magistral estudio preliminar de Gonzalo Sobejano a su edición de *La Regenta.* Ver CLARÍN: *La Regenta.* Madrid, Castalia, 1981, págs. 16-30, especialmente.

Clío sostiene en su argumentación que la verdad es la fuente de la belleza y que no hay superior belleza que la de la realidad, que es lo infinito. A esa finalidad —la realidad verdadera— aspira la novela naturalista, tan cercana a la historia. En este punto la deuda de la argumentación de Clío respecto de las teorías de Zola (recordemos su asedio crítico *El sentido de lo real*[51]) y del propio Clarín en su estudio «Del naturalismo», que vio la luz en el madrileño *La Diana* en 1882, es importantísima. Clío suscribiría sin duda el siguiente fragmento del citado trabajo: «El naturalismo es una teoría estética que atiende al arte, en cuanto le señala por objeto histórico, desde hoy el más oportuno, la representación bella de la realidad tal como es, por medio de la observación sabia y exacta y de la experimentación en la composición, para que el arte sirva en adelante a los intereses de la sociedad con más intensa acción que hasta ahora, siguiendo la general corriente de civilización» [52].

Contrasta, y es hasta cierto punto revelador de la formación intelectual de Clarín, el punto de partida de Clío: entender el arte como representación de lo infinito, de claro abolengo romántico e idealista, con la formulación naturalista del género novelístico de líneas más adelante, discutiendo para ello un conocido argumento hegeliano, que, en cambio, Valera seguía fielmente. Dice Clío, después de exponer la ya conocida aspiración de la literatura del momento: «Y si a esto se me quiere objetar aprovechando aquel argumento de Hegel, que consistía en decir: el hombre es capaz de crear lo más bello, y ésta no es idea impía, pues al fin el hombre será a su vez obra de Dios, y por ende Dios creador de lo más bello también, mediante su criatura, el hombre; si este argumento se quiere aprovechar transformándole y diciendo: Aunque la realidad en su infinidad puede producir incalculable belleza, como el hombre y su fantasía son parte de esa realidad, puede estar en la fantasía del hombre lo más bello entre toda la realidad bella; a eso contestaré que es una suposición gratuita el señalar a semejante parte infinitamente determinada del mundo real lo mejor de la realidad en cuanto belleza; pues quedan infinitas probabilidades en el resto del mundo a favor de otras cosas que pueden ser más bellas que los productos de la fantasía humana; y esto será lo más verosímil, pues el hombre sólo se mueve en esfera muy limitada, aun cuando más libremente sueña, y quedan por fuera de la posibilidad de sus combinaciones fantásticas mundos de relaciones infinitas, cuya belleza él no puede sospechar siquiera. ¡Oh, no! La mayor belleza no la compone el sujeto soñador, que así de pronto se agotaría el manantial de lo bello artístico; de fuera adentro, de la realidad a la fantasía, viene la savia del arte, y toda otra forma de vida es anuncio de muerte» [53].

Tras la exposición de Clío, interviene Apolo que no discute el fondo de las anteriores argumentaciones, sino su exclusivismo y su dogmatismo. En este sentido el razonamiento de Apolo es idéntico al expresado por Clarín en uno de los primeros artículos en que aborda cuestiones relacionadas con la estética naturalista: «El naturalismo como escuela exclusiva, de dogma cerrado, yo no lo admito: yo no soy

---

[51] Puede leerse en el imprescindible tomito: ZOLA, E.: *El naturalismo*. (Selección e introducción de L. BONET). Barcelona, Península, 1972, págs. 181-189.

[52] CLARÍN: «Del naturalismo» *(La Diana*, 1882). Cito por BESER, S.: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, ob. cit.*, pág. 128.

[53] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.*, págs. 91-92.

más que un oportunista del naturalismo: creo que es una etapa propia de la literatura actual; creo que es la manera adecuada a nuestra vida y a nuestra cultura presente; creo asimismo que de él quedará mucho para siempre» [54]. Es decir, Clarín prefiere un arte novelesco realista y naturalista, pero no por ello niega legitimidad a un tipo de novela que se asiente sobre la fantasía y que aspire a la idealidad, subrayando, no obstante, que «el gran interés que en los tiempos presentes alcanza la literatura novelesca, más se debe a las obras de los que en general llamaré realistas, que a las de sus contrarios» [55].

No tiene en este momento Clarín —creo que, en general, no la tuvo nunca— una voluntad de mantener la estética naturalista, o cualquier otra, como un valor absoluto e inquebrantable, sino la visión lúcida, cosmopolita y tolerante de adecuar la estética literaria a las necesidades éticas, pedagógicas y sociales del momento histórico [56]. El naturalismo no es para el autor de *La Regenta* una doctrina exclusivista que niegue las demás tendencias artísticas, «es más bien un oportunismo literario; cree modestamente que la literatura más adecuada a la vida moderna es la que él defiende. El naturalismo no condena en absoluto las obras buenas que pueden llamarse idealistas; condena, sí, el idealismo, como doctrina literaria, porque éste le niega a él el derecho a la existencia» [57]. Y en este preciso punto la referencia a Valera que leemos en *Apolo en Pafos* parece adecuada: Clarín lamenta que el autor de *Pepita Jiménez* se incline en sus *Apuntes* por una posición exclusivista y dogmática que, además, niega al arte toda finalidad de adentrarse en lo verdadero y toda función de conocimiento, condiciones fundamentales desde la óptica de Clarín que, no olvidemos, había escrito en *La Diana:* «El arte debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad» [58].

El arte que postula Clarín —y el punto de enfoque desde el que se ocupa de la obra de Valera y de sus ideas teóricas sobre la novela— debe estar conforme a la realidad, siguiendo en sus coordenadas imaginativas las leyes y las formas de esa misma realidad en la que pretende adentrarse para conocerla. La poesía no puede ser simplemente entretenimiento o diversión, sino que debe de ser medio de conocimiento de la verdad —una verdad a menudo inabordable desde la ciencia— y lo «verdadero puede saberse poéticamente, así como con la mayor *prosa* del mundo se puede tragar el error» [59]. Y es que la novela puede ser poesía, es poesía, porque tiene intención

---

[54] CLARÍN: *«Haroldo el normando». La literatura en 1881, ob. cit.*, pág. 192.

[55] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.*, pág. 93.

[56] Ello explica su reticencia al cientifismo de la literatura naturalista y, en concreto, al exclusivismo positivista. Certeramente se ha escrito que Clarín «s'oppose à la théorie hégélienne selon laquelle la science arrivera à supplanter l'art. C'est pour cela que sa conception du naturalisme se démarque nettement du positivisme, done du naturalisme français» (LISSORGUES, Y.: *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*. París, Editions du CNRS, 1983, pág. 271.

[57] CLARÍN: *Prólogo a «La Cuestión Palpitante»*. Cito por BESER, S.: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, ob. cit.*, pág. 152.

[58] CLARÍN: «Del naturalismo». Cito por BESER, S.: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, ob. cit.*, pág. 143.

[59] CLARÍN: *Apolo en Pafos, ob. cit.*, pág. 94.

estética —y ese propósito la separa de la historia—, pero no pintando las cosas más bellas de lo que son, hechizándolas («Es evidente que una novela bonita no puede consistir en la servil, prosaica y vulgar representación de la vida humana: una novela bonita debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas, no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo» [60] escribía Juan Valera) sino ahondando en ellas mediante la observación y la experimentación minuciosa. Ahora bien, «es claro que las novelas no son ni pueden ser tratados científicos de la vida» [61], porque tienen propósitos más amplios de índole estético y deben tener una fundamental unidad artística. De ahí que considerase en su peculiar eclecticismo de tres pilares —la ética krausista, el idealismo estético hegeliano y la teoría y la técnica novelística del naturalismo— a la novela como una forma mixta entre la poesía y la historia, y aunque discrepase de la teoría y la estética de Valera, le doliese más su exclusivismo que otra cosa.

Es Clarín, en última consideración, crítico lúcido y penetrante de la primera serie de novelas del escritor cordobés (su mejor crítico). Y en su crítica se advierte una general admiración por el arte del autor de *Pepita Jiménez* al mismo tiempo que un fundamental desacuerdo entre ese tipo de novelas y lo que él entiende que a la altura de la década de los ochenta debe ser la novela. Aunque en sus análisis y críticas siempre esté presente el respeto a la jerarquía literaria —y en ella Valera está muy alto— como el propio Clarín reconocía: «Yo conozco en Madrid, y en muchas partes, demagogos del arte, partidarios de la igualdad de talento, que ven suprema injusticia en que se guarden más miramientos para criticar a Valera o a Menéndez Pelayo, que para censurar a un imbécil metido a literato o a un agiotista de la necedad y el mal gusto» [62].

ADOLFO SOTELO
Suria, 2-4, 7.º
08014 BARCELONA

[60] «Prólogo de la edición de 1888 de *Pepita Jiménez*». Cito por VALERA, J.: *Pepita Jiménez, ob. cit.*, pág. 204.

[61] CLARÍN: «Lo prohibido» (1885). *Galdós*. Madrid, Renacimiento, 1912, pág. 142.

[62] CLARÍN: *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, pág. 131.



Clarín y *Las vírgenes locas:* doce autores en busca de una novela

En mayo de 1886 el director de la revista semanal *Madrid Cómico,* Sinesio Delgado, anunció una de las novelas más extrañas de la literatura española del siglo XIX: «Se trata de escribir y publicar en el *Madrid Cómico* una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan» [1].

Sin explicar el origen de tan peregrina idea, Delgado se limita a decir que él sólo debe poner el título y hacer el prólogo. Al asignar el primer capítulo a Jacinto Octavio Picón, le ruega que le perdone la extravagancia del título, *Las vírgenes locas,* «única pero grave dificultad con que ha de luchar al romper el fuego» [2].

Esta novela apareció en los números 168 a 186 del volumen VI de *Madrid Cómico,* publicados entre el 8 de mayo y el 11 de septiembre de 1886. En octubre del mismo año el propio Sinesio Delgado anuncia que la obra ha sido editada por Bueno en un tomo de «elegante impresión» que se vendía a peseta, con un descuento del veinticinco por ciento concedido a los suscriptores del *Madrid Cómico.*

Las vírgenes locas ha pasado casi totalmente inadvertida por los críticos de la novela española del siglo XIX. Juan Ignacio Ferreras no menciona esta obra en su excelente *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* (1979). José Fernández Montesinos tampoco alude a ella en ninguno de los nueve libros que dedicó a la novelística peninsular decimonona. La obra había sufrido el mismo silencio en el farragoso libro de Andrés González Blanco, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días* (1909). Laura de los Ríos, en *Los cuentos de Clarín* (1965) y Benito Varela Jácome, en *Alas Clarín* (1980), la consideran como un cuento de Leopoldo Alas, sin comentario alguno. La referencia más larga a esta novela es la de Marino Gómez-Santos en su ensayo biobibliográfico sobre Clarín, en el cual deja la impresión de que *Las vírgenes locas* contiene sólo seis capítulos escritos por seis autores [3].

En realidad, esta novelita consiste en un prólogo, diez capítulos, y un epílogo elaborados por doce autores diferentes. Sinesio Delgado, en su prólogo, revela los nombres de los escritores que estaban dispuestos a colaborar: «Debo advertir... que tengo muchas probabilidades de que hagan un capítulo de *Las vírgenes locas* los señores Sellés, Pérez Galdós y Pereda, y la seguridad completa de que escribirán el que les

[1] SINESIO DELGADO: «A guisa de prólogo a *Las vírgenes locas*», *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 168, pág. 7, 8-V-1886.

[2] *Idem.*

[3] MARINO GÓMEZ-SANTOS: *Leopoldo Alas «Clarín»: Ensayo biobibliográfico,* pág. 241, Oviedo, 1952.

corresponda los señores Picón, Alas, Taboada, Ramos Carrión, Segovia Rocaberti, Aza, Palacio, Gil, Matoses, Palacio Valdés, Luceño, Estremera, y algunos otros» [4].

Ya el lector podrá imaginarse la reacción de Galdós y Pereda a la idea de contribuir con un capítulo a esta novela. Casi todos los demás nombres que menciona Delgado eran autores festivos —cuento, teatro, poesía— y colegas suyos en la redacción de *Madrid Cómico*. Sólo Picón y Palacio Valdés cultivaron principalmente el género novelístico; el dramaturgo Eugenio Sellés no escribió novelas hasta 1893. Lo curioso es que ninguno de estos autores menciona *Las vírgenes locas* en su correspondencia particular conocida hasta la fecha; si Delgado llegó a solicitar la colaboración de Pereda, por ejemplo, nos parece extraño que el novelista montañés no aludiera a ello en sus numerosas cartas a Galdós o Menéndez Pelayo.

Madrid Cómico era un periódico ameno, de un costumbrismo bonachón e inofensivo, si exceptuamos los paliques de Clarín y los chistes moderadamente verdes de algunos escritores. Fundado por Miguel Caseñ, se publicó desde 1880 hasta 1923. Durante muchos años fue dirigido por Sinesio Delgado como «periódico semanal, literario, festivo, ilustrado», que se publicaba los domingos y contenía «artículos y poesías de nuestros principales literatos y viñetas y caricaturas de los mejores dibujantes». En él aparecieron por lo menos 311 paliques o artículos de Leopoldo Alas, entre los años de 1883 y 1897.

El procedimiento que Sinesio Delgado propuso a sus colaboradores para *Las vírgenes locas* era bien sencillo: «Confío... en que la obra resultará interesante, por el afán que cada cual ha de tener, al redactar su capítulo, de salir airoso del compromiso en que le colocó su antecesor y hacer por su parte cuando sea posible para poner en aprieto al sucesor. Yo me encargo de evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo, reservándome la elección del que ha de continuar, hasta el momento preciso de la publicación de cada artículo» [5].

Para decirlo sin ambages, *Las vírgenes locas* es un grandísimo disparate de cabo a rabo; tal vez el resultado no podía ser otro, en vista del título estrafalario, del plan mismo, y de la revista en que se publicó. Si nos atrevemos a exhumarlo aquí, es sólo por la colaboración de Leopoldo Alas, Jacinto O. Picón, Luis Taboada, y otros escritores de cierto renombre. Por otra parte, no deja de ser el «juego literario» más interesante del siglo XIX.

A Picón, como ya se ha dicho, le tocó comenzar la novela. El primer capítulo, titulado «Donde el lector empieza a saber quiénes eran las Vírgenes locas», podría esbozarse así: Una tarde lluviosa de diciembre de 188... un caballero visita a la Condesa del Jaral en su gabinete. La condesa lo rechaza, declarando que será de él en espíritu, por la voluntad, pero jamás materialmente. El caballero se marcha, prometiendo vengarse colmando de riquezas a otras mujeres. Tres meses después de esta escena, a la una de la mañana, la condesa visita un caserón rústico situado a una legua de

[4] SINESIO DELGADO: *Op. cit.*, pág. 7. Eugenio Sellés, Constantino Gil, Manuel Matoses, Palacio Valdés y Tomás Luceño no llegaron a escribir un capítulo para esta novela. Todos, especialmente Palacio Valdés, eran amigos o conocidos de Leopoldo Alas; en 1887, éste puso un prólogo al librito de Manuel Matoses, *Del montón*.

[5] *Idem*.

Madrid. Se sienta en el centro del salón, como dispuesta para presidir una extraña asamblea de veinticinco mujeres vestidas con largas túnicas blancas. Por una puerta secreta entran dos mujeres con el joven que había visitado a la condesa, pero ahora lleva una mordaza en la boca y una venda sobre los ojos. Una de las mujeres le acusa de haber tratado de seducirla; ella misma le había puesto el pañuelo del narcótico y mandado traer a este sitio. Cumpliendo la sentencia de muerte, dos viejas colocan al joven sobre una mesa de mármol y con grandes cuchillas le cortan las manos, los pies y la cabeza. Al día siguiente, en una pradera, la guardia civil encuentra el cadáver mutilado con este letrero: «Justicia hecha por las Vírgenes locas». Esa misma tarde la condesa, revolcándose sobre la alfombra de su gabinete, exclama: «¡Dios mío, Dios mío! ¿Cómo le salvaré?» [6].

Después de leer esta atrocidad, no cabe duda que el novelista Jacinto Octavio Picón (1852-1923) ha cumplido con su afán de poner en aprieto al sucesor. Es obvio, también, que Sinesio Delgado y sus colaboradores se proponían burlarse de los truculentos folletines que todavía circulaban en España. Las obras de Picón, aunque inferiores a las de Galdós, Clarín o Pardo Bazán, siguen el modelo de los grandes maestros del realismo. En 1886 Picón era crítico de *El Correo* y había publicado tres novelas: *Lázaro* (1882), *La hijastra del amor* (1884) y *Juan Vulgar* (1885). La única novela suya que sobrevive aún es *Dulce y sabrosa* (1891), la cual puede leerse hoy en la edición Cátedra (Madrid, 1977).

El capítulo segundo, a cargo del novelista José Ortega Munilla, lleva el título siguiente: «En que se sabe que algunas Vírgenes locas eran locas, pero no vírgenes». Cegada por el odio y los celos, la condesa se dirige al *chalet* de Elena de Coto-Cerrado, la mujer que había causado la muerte del marqués Julián de Santurce. Elena, en efecto, se había entregado a Julián, perdiendo «la sagrada inviolabilidad de las Vírgenes locas». Según ella, la muerte del marqués había sido un acto de venganza, al enterarse de que Julián reservaba su alma para la condesa.

La condesa tiene un plan para vengarse de Elena. Va en coche a la calle de Embajadores, donde pregunta por el Dr. Antesfakire. Este viejecillo de gorro turco y vida oscura había venido a Madrid recomendado a las Vírgenes locas por las Odaliscas incombustibles de Connecticut. Según confesión propia, posee los secretos del viejo Fakir Rameniaona, que cortaba en diez pedazos una serpiente, y luego unía los pedazos y salía la serpiente andando.

Aunque el Dr. Antesfakire no tiene experiencia en resucitar hombres, la condesa lo lleva al depósito judicial de cadáveres (a medianoche, por supuesto) para que intente algo con el destrozado cuerpo de Santurce. Mezclando la ciencia quirúrgica con el arte de ensalmos, en una rápida operación logra que Santurce se incorpore. Desgraciadamente, por un error de ajuste debido a la rapidez y a la poca luz, le pone al caballero la cabeza al revés [7].

Ortega Munilla (1856-1922), director de *Los Lunes de El Imparcial* y padre de José Ortega y Gasset, no se quedó corto en exageraciones, a pesar de que sus propias

[6] El capítulo de Octavio Picón se encuentra en *Madrid Cómico*, vol. VI, núm. 169, págs. 3 y 6, 15-V-1886.
[7] El capítulo de Ortega Munilla se publicó en *Madrid Cómico*, vol. VI, núm. 170, págs. 3 y 6, 22-V-1886.

novelas seguían la pauta del costumbrismo-realismo de la época. Hoy ya casi nadie recuerda sus novelas *La Cigarra* (1879), *Don Juan Solo* (1880), *El tren directo* (1880), etcétera, pero su nombre no se ha olvidado por completo, gracias a su labor periodística y a sus relaciones amistosas con autores de primer orden, especialmente Galdós [8].

En el capítulo tercero («En que se precipitan los acontecimientos»), firmado por Miguel Ramos Carrión, la condesa paga a un hombre por haber sustituido con un cadáver del hospital el cadáver de Santurce que ella y el Dr. Antesfakire habían sacado del depósito judicial. La señora se dirige a un pabellón en el jardín, donde un antiguo servidor, Francisco, le informa que Julián Santurce sólo ha logrado articular tres palabras: *mamá, chacha* y *teta,* como un niño de pocos meses. El infeliz no ha perdido su varonil belleza, pero sigue con la cabeza al revés. A solas con Julián, Tarsila lo besa y le declara su amor, pero sale despavorida cuando escucha las tres palabras del pobre idiota.

A la misma hora en que ocurrió la escena anterior, Marcelina, la doncella de la condesa, se despide de Elena de Coto-Cerrado después de prometerle cumplir con su encargo. El plan de Elena consiste en que a las doce de la noche llegarán unos hombres a la puerta del jardín para llevarse a Santurce, mientras que Marcelina distrae a Francisco. Tan pronto como se marcha la criada, Elena escribe el recado siguiente: «Jaramago: Dispón a toda tu gente para salir mañana. Ven a verme esta noche con cuatro de tus compañeros. Te preparo un negocio que pagará con creces todo cuanto te debo. Azucena.»

El tal Jaramago resulta ser un gitano, jefe de una compañía ambulante de circo. En el tren llevan al marqués de Santurce, tapado con una manta. Al llegar a Ciudad Rodrigo, Jaramago piensa mandar pintar un gran cartel que diga lo siguiente: «Fenómeno nunca visto: El hombre de la cabeza al revés. Entrada, un real. Niños y soldados, cuatro cuartos» [9].

Miguel Ramos Carrión (1848-1915), sainetero de positivo ingenio, escribió una novela corta, *Zarzamora* (1899), comentada por Leopoldo Alas en *La Publicidad* (Barcelona), número 7.853 (28-III-1899). Entre sus libros de zarzuelas destacan *La tempestad* (1882) y *La bruja* (1887), ambos para música de Chapí. Su comedia *Zaragüeta* (1894), escrita en colaboración con Vital Aza, tuvo gran éxito; en 1920 y 1924 la Editorial Heath, de Boston, publicó una edición escolar para alumnos norteamericanos. Clarín, a quien parecía agradarle mucho su zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877), le dedicó una semblanza en *Madrid Cómico,* recogida en *Palique* (Madrid, 1894), págs. 295-303.

Segovia Rocaberti, el autor del capítulo cuarto («En que se explican ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia»), retrocede la historia algunos

---

[8] Véanse, por ejemplo, los trabajos de RUTH A. SCHMIDT: «Ortega Munilla y sus novelas», *Revista de Occidente,* Madrid, 1973, y J. O. M.: «Friedn, critic and disciple of Galdós», *Anales galdosianos,* vol. VI, págs. 107-111, 1971. En 1976, la Ed. Cátedra reeditó la novela *Cleopatra Pérez,* Madrid, 1884, con prólogo de Juan Ignacio Ferreras.

[9] El capítulo de Miguel Ramos Carrión aparece en *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 171, págs. 3 y 6, 29-V-1886.

años para explicar las relaciones de Elena, mujer aristocrática, con Jaramago, aquel gitano de tan baja estofa, así como la fatalidad que colocó a Elena frente a frente de Tarsila, la condesa de Jaral.

Un conde visita la gruta de Jaramago y su pandilla, en la sierra de Córdoba, para pedirle que sus hombres le ayuden a secuestrar a cierta chiquilla. Seis bandidos se ponen en seguida a las órdenes del conde; Jaramago no puede acompañarlos porque la guardia civil le había herido un pie. Los secuestradores tardan poco tiempo en traer a la dama y ponerla en los brazos del conde. Aquella mujer era Elena de Coto-Cerrado; su raptor, el conde de Jaral, padre de Tarsila, la fundadora y presidenta de la asociación de Las Vírgenes Locas.

Al ver a Elena, Jaramago lanza un grito de sorpresa y se interpone entre la víctima y su verdugo. El jefe de la cuadrilla explica que seis años atrás, cuando él y su madre habían sido rechazados en ventas y caseríos, sólo una niña, Elena, había mostrado compasión por la gitana enferma y vieja. El conde del Jaral se retira mientras los bandidos deciden trasladarse a Madrid, ahora bajo la protección de Elena. En la corte ésta conoce a Tarsila, la hija del conde del Jaral, y que por odio le disputó el amor de Santurce [10].

Enrique Segovia Rocaberti (m. 1910), como casi todos los demás autores de esta novela, fue asiduo colaborador del *Madrid Cómico*. Escribió las comedias *El indiano* (1887) y *La comedia de Alarcón* (1878), y por lo menos dos novelas, *La Giralda* y *Las gemelas* (1886).

En junio de 1886, cuando Sinesio Delgado se ocupaba en buscar quien continuara *Las vírgenes locas*, recibió un capítulo anónimo. El capítulo quinto («En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes locas, aunque tarde y con daño») apareció en dos partes: la primera, sin número ni firma, en el número 173 (12-VI-1886), y la segunda, firmada con el seudónimo de «Flügel», en el número siguiente, del día 19. «A mí se me figura conocer la letra y el estilo», afirma Delgado, «pero me guardaré muy bien de decirlo. Veremos en qué para esto»[11].

El capítulo anónimo toma un sesgo completamente distinto. Octavio Ortega y Carrión, nacido en el pueblecillo italiano de Rocaberti, está muy desconcertado con las cuartillas de su novela, *Las vírgenes locas,* que había empezado a escribir la noche anterior. Decide consultar el caso con su editor, Salustio Durante, en un despacho que parece un templo consagrado al silencio. Como Salustio Durante es, sin duda, anagrama de Sinesio Delgado, no estaría de más copiar su retrato: Cincuenta años de edad, ojos azules, pequeño, delgado, pálido, nervioso, de rostro siempre risueño, la frente ancha, llena de arrugas, inquietas y complicadas, y parece un cómico retirado.

El generoso editor, después de leer las cuartillas de Octavio (es decir, los cuatro primeros capítulos que los lectores del *Madrid Cómico* ya conocían) apacigua los temores del novelista con las palabras siguientes: «Lo principal es que usted sabe escribir. Cada capítulo de éstos tiene su mérito particular; en unos hay invención; en

[10] Para el capítulo de Enrique Segovia Rocaberti, véase *Madrid Cómico,* vol VI, núm. 172, págs. 3 y 6, 5-VI-1886.

[11] Nota de Sinesio Delgado en *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 173, pág. 3, 12-VI-1886.

otros, interés; en otros, gracia, estilo en los más. El error principal está en que usted ha creído que era un capricho, una extravagancia, el pie forzado del título *Las vírgenes locas;* se habrá usted dicho: ¿qué significa esto?, ¿qué se propone don Salustio con título semejante? Y se dio usted a inventar extrañas aventuras, y riéndose de sus mismas invenciones, las complicó por una especie de ironía del buen sentido, hasta hacerlas de imposible solución» [12]. Tras una breve pausa y otras observaciones, añade: «Esto ha sido un experimento... La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura. *Las vírgenes locas,* que a un muchacho de ingenio como usted no le ha sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, sin embargo, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades; *Las vírgenes locas* es el título natural, inmediato, único de un libro... que si algún día se escribe, será para mí el más interesante del mundo. Las vírgenes locas existen, amigo mío... Viven conmigo, son mis hijas» [13].

Resulta punto menos que imposible identificar al «Flügel» que firmó el capítulo quinto. Por lo visto se trata de un novelista o crítico literario inteligente, ansioso de cortar el descabellado vuelo que la narración iba tomando. ¿No sería acaso el mismo Delgado? Por el estilo y las ideas, nos inclinamos a sospechar que este capítulo lo escribió Clarín antes de dar comienzo a su propio relato; después de todo, la palabra alemana «Flügel» significa «Alas».

Mas bien que continuar la historia, lo que ha hecho es presentarnos al novelista y al editor en el acto de empezar una novela nueva, la de ellos mismos.

Una semana más tarde, el director de *Madrid Cómico* insertaba el aviso siguiente: «A la hora de cerrar este número, no ha llegado a nuestro poder el capítulo VI de *Las vírgenes locas,* encargado a Clarín. Las comunicaciones con Oviedo son tan pesadas y dificultosas que sólo a ellas puedo atribuir la falta... Se publicará irremisiblemente en el número próximo» [14].

El capítulo de Leopoldo Alas, el más extenso de todos, apareció en los números 176 a 178 (3, 10 y 17 de julio de 1886) bajo el título de «Un paraíso sin manzanas». Ortega acompaña a Durante por vestíbulos estrechos y cámaras blancas cuyos muebles tienen nombres en griego. El editor explica que su esposa murió al dar a luz a dos hijas gemelas, Cristina (o Elena, como ella prefiere llamarse) y Carmela, ambas de escultural hermosura. Educadas en un «irreprochable idealismo armónico», se han vuelto locas. Carmela está enamorada de Jesús y sufre de arrebatos místicos; Elena ha leído *La lógica,* de Hegel, y suspira por el amor humano, con tal de que sea ideal o platónico.

Se abre la puerta del jardín y bajo el dintel aparecen las dos figuras blancas, altas, esbeltas, arrogantes, unidas por las manos. Al ver a Octavio, Carmela palidece y sale al jardín; Elena se sienta a su lado, envolviéndole en una atmósfera de insidiosa voluptuosidad. Según Elena, su hermana debía estar en un manicomio. Las dos viven encerradas en esta casa griega o convento, donde Carmela viste de monja y Elena cree ser una encarnación de la Venus Urania.

[12] *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 174, pág. 6, 19-VI-1886.

[13] *Idem.*

[14] Nota de Sinesio Delgado en *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 175, pág. 7, 26-VI-1886.

A fuerza de reflexiones tomadas de la filosofía platónica que Elena sabe al dedillo, Durante logra tranquilizarla y reducirla a recogerse en su habitación o *cubiculum*. Entonces explica a Octavio que Cristina había sido la esposa de un militar, Evaristo Quiñones; a los ocho días de matrimonio tuvieron que separarse porque ella había intentado matar a su marido. Quiñones sigue enamorado de Elena, pero ella le aborrece por temor que algún día reclame la vida matrimonial que con justicia le pertenece. Lo que Elena necesita, según su padre, es un esposo de mentirillas que platique con ella «en el jardín a la luz de la luna sobre las ideas y se mire en sus ojos para ver en ellos el arquetipo de la Idea Una» [15].

Octavio se queda hasta que sale la luna llena y acaba por contraer fingidas bodas con la loca. Sin embargo, no cesan sus aprensiones de sufrir la misma experiencia que Evaristo ni de caer en tentaciones carnales con Elena. Después de la ceremonia, Octavio tiene que pasar la noche en el jardín, con sólo un blanquísimo jitón de lino; el pobre casi se muere de frío mientras la «novia» ensarta una larga arenga sobre el Código de Manú y las ocho clases de matrimonio.

Los dulces coloquios de la pareja son interrumpidos por la aparición de Carmela en busca de Jesús. Elena y Octavio la observan desde la hojarasca de un rincón oscuro. El Nazareno resulta ser don Salustio Durante, disfrazado; al acercarse, sus ojos parecen decir a Octavio: «En tus manos encomiendo mi honor; yo, Jesús... y padre, respondo de la pureza de mi Carmela; tú, hombre... y falso esposo, respóndeme de la pureza de mi Cristina» [16]. A lo lejos se oye un piano que entona el tercer acto del *Fausto,* precisamente la escena del jardín. Elena llega a su puerta y cierra la ventana. Octavio permanece solo en el jardín, llorando; se da cuenta que hoy ha vencido el deber, pero ¿y mañana?

A primera vista parece mentira que un autor de la categoría de Leopoldo Alas hubiera accedido a colaborar en esta novela, al año siguiente de haber escrito *La Regenta.* Sin embargo, el gran novelista no se aparta del estilo jocoserio que había utilizado en sus demás cuentos. En efecto, este capítulo puede leerse independientemente, ya que apenas se alude a los capítulos anteriores. Como en otras narraciones del autor, encontramos su poco de sátira, al burlarse de las novelas de Octavio Feuillet y de la traducción de Hegel hecha por Fabié.

Las rarezas de los cuatro personajes de este capítulo parecen más naturales o verosímiles gracias al factor de la locura. El propio Durante confiesa que tal vez él tenga la culpa de la locura de sus hijas, por su psicología introspectiva y su sistema de educación armónica. Irónicamente, al hablar de su hermana, Elena alude a la locura hereditaria en su familia, pero nunca considera la posibilidad de que ella misma estuviera tocada. La estratagema de don Salustio, al disfrazarse de Nazareno, tampoco deja de tener sus ribetes de locura, si bien lo hace sólo de mes en mes para tranquilizar las exaltaciones místicas de su hija. ¡Dichoso idealismo y educación armónica en pleno fervor naturalista!

---

[15] LEOPOLDO ALAS: Cap. VI de «Las vírgenes locas», *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 177, pág. 6, 10-VII-1886.

[16] *Ibíd.,* vol. VI, núm. 178, pág. 6, 17-VII-1886.

El capítulo VII de *Las vírgenes locas* («De cómo la fatalidad... o la Providencia toman tarjetas en el asunto»), a cargo de Pedro Bofill, sólo añade una casualidad al relato. Guiado por don Salustio, el embelesado novelista vuelve al despacho del editor, sin saber si las vicisitudes de aquella noche habían sido un sueño o una broma de Durante. Dándole las gracias, el editor se quita la barba y la melena postizas, pero no dice nada de las cuartillas que Octavio le había entregado.

Al despedirse, el novelista declara que aspira a conquistar a Elena, aunque sea *idealmente*. Camina tan melancólico y pensativo que tropieza con un desconocido en la calle. El incidente termina en una bofetada y los contendientes se separan después de cambiar sus tarjetas. Todavía pensando en su virgen loca, Octavio sigue su camino y no lee la tarjeta hasta llegar a un farol. Resulta que el duelo va a ser, ni más ni menos, que con Evaristo Quiñones, capitán de caballería, el legítimo marido de Elena [17].

Desde muy joven, Pedro Bofill (1840-1894) empezó a colaborar en *Gil Blas* y fue redactor de *El Globo, El Progreso, El Pueblo,* y otras revistas. Durante muchos años estuvo encargado de la sección de crítica literaria y teatral en *La Epoca.* Bofill no consta en el catálogo de novelistas de Ferreras. Su retrato, o mejor dicho caricatura, aparece en el *Madrid Cómico,* del 8 de mayo de 1886.

El capítulo VIII («En que se presenta a los lectores el hombrecillo de las gafas verdes») firmado por Vital Aza, termina con otra casualidad. En párrafos de una sola oración, al estilo folletinesco, nos cuenta que a las nueve de la mañana del día siguiente, Ortega se dirige a la calle del Príncipe. Va en busca de su amigo don Celestino Peláez, para pedirle que sea su padrino en el duelo con Evaristo Quiñones. Peláez está en su despacho hablando con don Martín Velasco, un hombrecillo de sesenta años de edad, calvo, millonario, enjuto, con gafas verdes y una pulcritud exagerada en su manera de vestir.

Al hacer las presentaciones, Peláez describe a Ortega como un «novelista distinguido, soñador perpetuo, joven de gran talento en las regiones ideales, pero poco conocedor de la prosa de la vida» [18]. El joven escritor no sabe cómo explicar sus relaciones con la Venus Urania y los motivos del duelo, pero cuando menciona el nombre de Salustio Durante, el hombrecillo de las gafas verdes exclama: «¿Que si le conozco? ¡Mucho, por mi desgracia...Ñ.. Ese hombre ha sido mi ruina... Sus hijas no son lo que parecen... Es decir, que no son sus hijas... Es una historia terrible. Escuchen ustedes...» [19].

Leopoldo Alas era amigo de Vital Aza (1851-1912), y le dedicó por lo menos un artículo, el de *Palique* (Madrid, 1894), págs. 305-312. Este poeta, festivo y comediógrafo asturiano, siguió los derroteros de su amigo Ramos Carrión. Entre sus numerosos sainetes figuran *El sueño dorado* (1875), *Aprobados y suspensos* (1876) y *El sombrero de copa* (1887). En 1951 la editorial Aguilar publicó una extensa antología de sus *Comedias escogidas.*

---

[17] El capítulo de Pedro Bofill se encuentra en *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 180, págs. 3, 6 y 7, 31-VII-1886.

[18] Para el capítulo de Vital Aza, véase *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 181, págs. 3, 6 y 7, 7-VIII-1886. Esta cita procede de la pág. 6.

[19] *Ibíd.,* pág. 7.

Para el capítulo IX, José Estremera opta por un título aún más cervantesco que los anteriores: «Extraña relación del hombre de las gafas verdes, seguida de otros varios y no esperados sucesos» y una historia tan enmarañada como las novelas cortas del siglo XVII. Según el viejecillo, don Salustio no es editor ni tiene hijas; se llama Quintana y es un cómico fracasado que había tenido que huir a la Georgia, haciendo correr la falsa noticia de su muerte. Apenas llegó a Tiflis, Quintana hizo relaciones con un loco rico, don Salustio Durante, que tenía dos niñas y le inició en todos sus secretos.

En este momento, un criado entrega una tarjeta a Peláez y el abogado tiene que salir del despacho. El hombre de las gafas verdes continúa la historia de don Salustio: «El loco, en un acceso de furor, se tiró por un torrente desde gran altura y el gracioso se apoderó, no sólo de los papeles y de las hijas del muerto, sino hasta de su personalidad civil, y volvió a España convertido en el rico propietario y editor don Salustio Durante» [20].

De pronto, el de las gafas verdes se levanta y con el énfasis de un mal cómico empieza a recitar unos versos de *Hamlet*, en inglés. Con espantosa tranquilidad abre el balcón y se arroja por él a la calle. Octavio llama al instante a Peláez, que está hablando con una mujer en una habitación contigua. Al oír la noticia, la mujer se desmaya; el novelista entonces se da cuenta que no es otra que Elena, la loca.

Afortunadamente, el balcón es muy bajo y el hombre de las gafas verdes no muere. Peláez explica a Octavio que ese hombre es el verdadero don Salustio Durante, padre de su amada, y él, Peláez, el encargado de esclarecer los hechos y devolverle sus hijas.

El poeta y autor dramático José Estremera (1852-1895) consiguió ver representada su pieza *Pruebas de fidelidad* (1873) gracias a la intervención de su amigo Jacinto O. Picón. Otras comedias suyas son: *La de San Quintín, Don Luis Mejía* y *La cáscara amarga*. También estrenó varias zarzuelas con música de Chapí, Valverde, Chueca, Arrieta y otros músicos de la época. Una caricatura de Estremera apareció en el *Madrid Cómico* del 4 de diciembre de 1886.

El autor del capítulo X («El manicomio. Sistemas. Don Felipe de la Cuña. Final»), Eduardo de Palacio, hizo bien en no tratar de resolver —ni complicar— la situación. Habla humorísticamente de varios «sistemas» para curar a los alienados y visita el manicomio de San Feliú de Llobregat. Allí conoce a don Felipe de la Cuña, a quien la gente denomina «El Virgen Loco». Don Felipe ha soñado siempre con escribir una obra maestra que pudiera acabar con *El Quijote*. Después de muchos meses de angustia y de trabajos nocturnos da con la obra y, diciendo esto, cuenta al autor la historia de *Las vírgenes locas* [21].

Eduardo de Palacio (¿1836?-1900), redactor de *El Perro Grande* y *El Imparcial*, colaboró en *La Ilustración Española, Blanco y Negro, La Gran Vía*, y muchos otros diarios y semanarios de su tiempo. Escribió por lo menos dos novelas, *El corazón de*

---

[20] El capítulo de José Estremera se publicó en *Madrid Cómico*, vol. VI, núm. 182, págs. 3 y 6, 14-VIII-1886. Esta cita procede de la pág. 6.

[21] Se encuentra el capítulo de Eduardo de Palacio en *Madrid Cómico*, vol. VI, núm. 185, págs. 3 y 6, 4-IX-1886.

un bandido (1878) y *El fraile del Rastro* (1886); varios libros de cuadros costumbristas, como *Adán y compañía* (1892) y numerosas comedias, por ejemplo, *El león enamorado* (1872), *El caballero de Olmedo* (1877) y *En un lugar de la Mancha* (1877).

La novela termina con el epílogo de Luis Taboada («En donde resulta que el mundo es una jaula»), publicado en el *Madrid Cómico* del 11 de septiembre de 1886. Sinesio (Delgado) informa al autor de este epílogo que Eduardo (de Palacio) se ha vuelto loco; Quintana, al abrazarlo, le había puesto sobre el cogote un específico que produce la locura. Como Taboada no parece adivinar el móvil que había guiado la mano del cómico, Sinesio añade: «*Las vírgenes locas* no es una creación de la acalorada mente; no es un cuento inverosímil; es una terrible pero verídica relación de hechos que se desarrollan a nuestro alrededor. Eduardo debía descubrir el misterio en el capítulo encomendado a su bien cortada pluma, pero Quintana supo evitarlo, extraviando la razón de nuestro pobre amigo y obligándole a decir que *Las vírgenes locas* es una obra de un demente [22].

Salustio Durante regresa a Madrid y en compañía de su hija Elena visita al abogado Peláez para que le ayude a descubrir al infame Quintana. Así se explica la escena del desmayo que Octavio había presenciado. Mientras esto ocurría en casa de Peláez, Quintana envenena a Evaristo Quiñones con dos gotas de un líquido azul en una copa de cerveza. El capitán lanza una carcajada, sale del café y se arroja por el viaducto de la calle de Segovia. Quintana ha envenenado a Quiñones para quedarse con toda la herencia de don Salustio, pero al mismo tiempo la muerte del capitán deja libre a Elena para casarse con Octavio.

Peláez, Octavio, Salustio y sus dos hijas logran aprisionar a Quintana en una camisa de fuerza y están dispuestos a entregarlo a la justicia al día siguiente si no devuelve los documentos que había robado a don Salustio Durante. Octavio pierde la razón cuando Quintana les revela el secreto que Elena y el joven novelista son hermanos. «Hoy —sigue diciendo Sinesio— Elena y Carmela están en San Baudilio; Octavio y don Salustio figuran en la lista de pensionistas de Leganés; Quintana murió loco en la cárcel-modelo, y Peláez, loco también, recorre las calles de la villa tocando el violín» [23]. Al terminar su relato, Sinesio arroja por el balcón el cuello postizo, lanza una carcajada y también se vuelve loco. Y como para «vengarse» socarronamente de tantas carcajadas, el director de *Madrid Cómico* pone esta Nota de la Redacción al pie de la misma página: «En este momento acaba de volverse loco el señor Taboada» [24].

Luis Taboada (1848-1906), periodista y cuentista satírico de indiscutible talento, escribió por lo menos dos novelas, *La viuda de Chaparro* (1899) y *Pellejín* (1910), y muchos libros de cuadros costumbristas entre los cuales merecen recordarse *Madrid en broma* (1890) y *La vida cursi* (1891). En 1900 publicó sus *Memorias de un autor festivo: Intimidades y recuerdos.* Algún cuento suyo anda hoy en antologías, por ejemplo, «Las cuatro pesetas», en *Selecciones españolas* (Nueva York, 1980), destinada a estudiantes norteamericanos.

---

22 El epílogo de Luis Taboada puede leerse en *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 186, págs. 3 y 6, 11-IX-1886. Esta cita viene de la pág. 3.

23 *Ibíd.,* pág. 6.

24 *Idem.*

El buen humor de los redactores de *Madrid Cómico* continuó en el número siguiente del periódico. Al final de su artículo «De todo un poco», Taboada escribe: «¡Ah! Se me olvidaba... Ya habrán notado ustedes que sigo estando loco a consecuencia de la novela. Quiera Dios que a los lectores no les suceda lo mismo» [25]. En el mismo número, el popular humorista y fecundo poeta Juan Pérez Zúñiga añade esta nota a «Un recreo de viaje»: «Como quiera que escribí este verídico relato a continuación de leer de una sentada la novela *Las vírgenes locas* y esta circunstancia me produjo cierta perturbación en el cerebro, imploro el perdón de mis lectores si hallan por casualidad en el artículo presente alguna falta de construcción gramatical» [26].

No cabe duda que *Las vírgenes locas* gozó de gran popularidad en su tiempo, a pesar de que no tenía pretensiones literarias de ninguna clase. Representa, además, la única novela escrita por doce autores distintos que no sabían quién iba a redactar el capítulo siguiente. Este juego o experimento interesa hoy sólo por la participación de Leopoldo Alas, Luis Taboada, Picón, Ortega Munilla y otros escritores que siguen llamando la atención de críticos e investigadores de las letras españolas.

DAVID TORRES
Department of Modern Languages,
Angelo State University,
SAN ANGELO, Texas 76909

---

[25] LUIS DE TABOADA: «De todo un poco», *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 187, pág. 2, 18-IX-1886.

[26] JUAN PÉREZ ZÚÑIGA: «Un recreo de viaje», *Madrid Cómico,* vol. VI, núm. 187, pág. 6, 18-IX-1886. Pérez Zúñiga, amigo de Clarín, no colaboró en *Las vírgenes locas,* pero su libro *Guasa viva* (1892) lleva un prólogo del crítico asturiano.

Ediciones recientes de *La Regenta*

Antes de comenzar estas líneas debo confesar al lector que tengo una visión en cierto modo prejuiciada del tema de *La Regenta,* que deriva de mi concepción del mismo expresada en estas mismas páginas no hace mucho tiempo [1].

En este trabajo intentaba centrar toda la interpretación de *La Regenta* a partir de las concepciones naturalistas francesas, esto es, remitiéndome a las mismas fuentes de la cuestión, especificando las partes que Clarín adopta de ellas y aquellas que él aporta como originales —la influencia del mundo moral social frente al puro determinismo físico de Zola, por ejemplo; la lógica de los antecedentes psicológicos en los personajes, a través de la técnica de «flash-back», o visión retrospectiva, que creo le emparenta con las ideas de Stuart Mill, etc.—. Estudiaba allí la incidencia del naturalismo en España, criticando el libro conocido de Pattison *El naturalismo español* [2], que cae en una representativa confusión terminológica y conceptual entre realismo/naturalismo; la distinción entre ambos conceptos la baso en los excelentes trabajos de Sergio Beser [3], quien estima una gradación progresiva entre costumbrismo/realismo/naturalismo. Esta importante confusión de ideas ya tenía lugar en la época de Clarín, y pudo ser conscientemente o no empleada para desvirtuar el auténtico problema que latía tras la incidencia naturalista: en efecto, creo que el determinismo, el análisis social y la antimetafísica fueron, en realidad, los verdaderos caballos de batalla de esta polémica acerca del naturalismo que en España derivó hacia aspectos más superficiales.

Intentaba, por tanto, mi trabajo realizar algunas precisiones sobre una obra cuya complejidad sólo recientemente ha sido reconocida por la crítica [4]. Discute aspectos soslayados. Se indica cómo el tema del naturalismo, pese a los estudios ya existentes, está necesitando aún de un nuevo planteamiento.

Para entender correctamente el naturalismo en España, creía y creo que es preciso partir de las teorías de Zola, porque el naturalismo fue asimilado de una manera absolutamente peculiar en nuestro país, incluso por las tendencias más progresistas y esto puede contaminar las consideraciones de la crítica actual, llevándola a confundir naturalismo con lo que, en definitiva, no es sino mero realismo tradicional, un poco

[1] Véase mi trabajo «El naturalismo de *La Regenta*», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 380, febrero de 1982. (Fe de erratas en el número 386, agosto de 1982, pág. 478, de la misma revista.) Una versión ampliada de dicho estudio se publicará en mi libro *Estudios literarios,* Madrid, Akal Ediciones (en prensa).

[2] *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario).* Madrid, Gredos, 1969.

[3] *Leopoldo Alas, crítico literario,* Madrid, Gredos, 1968, y *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española,* Barcelona, Laia, 1972.

[4] Baquero Goyanes alude a este hecho al final de su estudio preliminar a la edición que mencionaré, página 59, sobre la situación en 1952 para la crítica a este respecto.

más avanzado. Esta confusión terminológica entre realismo/naturalismo que he señalado antes encierra, además, un problema ideológico más importante.

En las anotaciones iniciales del trabajo indicaba las causas de la peculiar asimilación del naturalismo francés en España, y sus diferencias respecto a la concepción de Zola. Destacaba tres momentos de incidencia y explicaba su errónea asimilación o vaciado de contenido, patente incluso entre los intelectuales formados en la Institución Libre de Enseñanza, quienes no podían entender una concepción teórica que atacara frontalmente a las concepciones metafísicas que, de otro modo, ellos también defendían.

A partir de aquí se muestra la profunda originalidad de Clarín, quien, conociendo en toda su profundidad el problema, adopta una postura personal —no de completa sumisión— afrontándolo con sinceridad. Intentaba en este sentido un cotejo de los textos críticos de Zola y Clarín, y de este análisis comparatista surgía un adecuado marco de interpretación que ofrece, según mi modesta opinión, las claves maestras del sentido fundamental de *La Regenta,* manifestándose las formas de sistemático análisis social y psicológico en relación a los principios teóricos preponderantes en la época.

Las peculiaridades de la estructura narrativa de la novela quedan así justificadas desde su profunda raigambre, descubriendo el sentido y las sólidas raíces culturales que cimentan una serie de técnicas narrativas que también procuraba determinar.

En definitiva —el lector me excusará este exordio preliminar—, intentaba demostrar que el naturalismo de *La Regenta* no es simplemente una referencia cultural a anotar, sino un rasgo ideológico en el que, profundizando, se ponen de manifiesto las características y claves significativas de la obra.

Era necesario resumir brevemente todo mi artículo citado —que tiene una mayor complejidad, evidentemente, a través de 41 páginas de extensión, luego ampliadas en mi libro *Estudios literarios*—, para sentar claramente las categorías interpretativas que guían mi concepción de *La Regenta,* cuyas últimas ediciones y aportaciones críticas a partir de ellas vamos a discutir.

Conste ante todo, y es la última nota previa, mi profundo respeto hacia todos los tratadistas que a continuación reseñaré. Si me permito disentir de algunos aspectos concretos de sus ideas, ello no obsta para que considere de fundamental valor su aportación crítica al tema que nos ocupa, y simplemente trato de enfrentar mi particular visión de ello.

Entre las ediciones con prólogo o estudio preliminar de *La Regenta* destacan las siguientes:

En primer lugar, la realizada, en una bellísima edición de lujo, por Biblioteca Nueva, con prólogo de Juan Antonio Cabezas [5].

Gonzalo Sobejano, en su edición que luego citaré, defiende los datos biográficos que Cabezas aporta [6]. Según Sobejano:

---

[5] *Obras selectas de Leopoldo Alas «Clarín»,* con prólogo biográfico de Juan Antonio Cabezas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2.ª ed., 1966 (la primera es de 1947).

[6] GONZALO SOBEJANO, edición en Castalia, luego citada, página 11, nota 6. Se refiere a la biografía editada en Espasa, cuyos datos le servirán luego para el «prólogo biográfico», incluido en la edición de Biblioteca Nueva.

«Se ha dado en desconfiar de la biografía escrita por Cabezas (*"Clarín", el provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936), y no creo justa esta descofianza: Adolfo Alas, hijo de Leopoldo, declaró, refiriéndose a Cabezas: "Una gran parte de ese *material nuevo* que aduce en su propio libro se lo proporcioné yo" (...)»

No obstante, debe reconocerse que esta edición, admirable en cuanto a encuadernación y composición tipográfica, y una de las escasas oportunidades que el lector tenía hasta hace poco para conocer otros relatos de Clarín y algunos de sus artículos, ha quedado hoy un tanto rebasada, debido al impulso de los estudios clarinianos más recientes.

El prólogo de Cabezas está impregnado de un cierto fárrago novelesco —narra las situaciones— y de la inevitable retórica de época. Además, el autor es un tanto remiso a aceptar algunas realidades históricas, que critica desde una óptica muy peculiar: por ejemplo, cuando se refiere a la revolución de 1868 (págs. XI-XII), al krausismo (págs. XVI-XVII), o —lo que es muy sintomático— al naturalismo (pág. XIX). Este recelo ante el naturalismo nos indica una actitud de época: había que alabar a Clarín por sus méritos innegables literarios, pero despojándolo de todo el entorno ideológico que lo rodeaba, que pudiera dar lugar a discusiones comprometidas.

Este mencionado prólogo biográfico es un tanto superficial, pero contiene alguna noticia de interés anecdótico. Junto a ello hay alguna confusión conceptual —lo califica de «romántico» (pág. XXI)—. Finalmente, hay que destacar que Cabezas escoge en estas *Obras selectas* aquellas que nos remiten a un Clarín ya espiritualista, arrepentido e integrado, lejos de sus avatares rebeldes de juventud.

Con todo, el prólogo de esta edición contiene algunos valiosos testimonios de personas que conocieron directamente al escritor asturiano.

Una magnífica edición es la debida a Martínez Cachero [7], incardinada en una soberbia colección de clásicos, hoy refundida con un carácter y encuadernación diferentes, que evita las obras completas del autor —lamentable pero cierto— más difíciles de vender. En esta colección hay títulos tan memorables como la edición de artículos de Larra de Carlos Seco —muy manejable, frente a la de Atlas— y la novela picaresca de Francisco Rico, o la poesía de Quevedo de Blecua —más manejable también que la completísima en cuatro volúmenes de Castalia—, entre otros ejemplos.

La biografía de Martínez Cachero sobre Clarín es muy detenida y pormenorizada, con una abundante documentación, y no evita los temas polémicos, sino que los aborda con valentía.

También trata en su estudio preliminar la tarea literaria de Clarín, con gran acierto. Junto a Baquero Goyanes y otros eximios críticos, es uno de los pioneros de la crítica clariniana que hoy se renueva constantemente. Trata, también, acerca de la crítica literaria y ensayística de Clarín, con un interesantísimo epígrafe respecto a la que llama «crítica militante» del autor (págs. XXXIII-XLIX). Recoge allí un texto de Clarín que quiero traer aquí:

---

[7] LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»: *Obras, I, La Regenta,* ed. intr. y notas de J. M.ª Martínez Cachero, Barcelona, Planeta, 2.ª ed. 1967 (1.ª, 1963) (Clásicos Planeta, 3).

«Un crítico necesita algo más: olvidar la mitad de lo que ha aprendido en las aulas. Pero, ¡ay de él si no sabe la otra mitad! Y, sobre todo, ¡ay de él si no llena con propias doctrinas y estudios de experiencia de vacío que deja lo que se debe olvidar!»

(*Ibíd.*, pág. XLVII)

También se refiere Martínez Cachero al Clarín narrador (págs. XLIX-LXI), con un importante análisis valorativo de sus cuentos.

Pero la parte central de su estudio, muy interesante, se refiere, evidentemente, a *La Regenta,* aludiendo de pasada a su naturalismo —sin extraer conclusiones que la crítica posterior fijaría—. Soberbio cuando trata el tema de los personajes de esta novela, con notas acerca de sus modelos reales posibles. Discute también sobre el plagio que pretendía Bonafoux, y sienta las bases para una crítica más reciente de la obra (pág. LXXIV), con una alusión al complejo entramado de la misma (pág. LXXV). Recoge otro curioso texto de Clarín a este propósito:

«... yo —declaraba el interesado en su carta pública a Martínez Vigil— creo que mi novela es moral, porque es sátira de malas costumbres, sin necesidad de aludir a nadie directamente.»

(*Ibíd.*, pág. LXXVI)

Contiene, asimismo, un interesantísimo apéndice a *La Regenta* (págs. LXXVII-LXXXV), con reseñas de prensa sobre la obra, la pastoral polémica del obispo de Oviedo, la protesta de los alumnos de Clarín, etc. Finalmente, una bibliografía comentada. Se echan en falta, no obstante, ciertas notas a la edición, que son muy exiguas.

En definitiva, se trata de una de las mejores y más clásicas ediciones de *La Regenta,* y quizá con el texto que yo prefiero, que corresponde a la primera edición de la obra, de 1884-1885, cuando Clarín era aún un rebelde inquieto, lleno de savia crítica. Téngase en cuenta que las posteriores ediciones de esta obra, siguiendo a la de Sobejano, prefieren remitirse al texto último corregido por Clarín, cuando éste ya estaba en una etapa espiritualista —etapa evidentemente también interesante, pero que resta fuerza a su crítica juvenil.

Por su importancia, como hito en los estudios clarinianos y en las ediciones de *La Regenta* hay que mencionar la de Gonzalo Sobejano [8], en dos volúmenes con alguna ilustración de la primera.

El interés fundamental de esta edición reside en el texto, que creo por primera vez que yo sepa, en edición moderna, recoge el de la segunda y última publicada en vida del autor, en Madrid, Librería de Fernando Fe, 1900, con prólogo de Galdós. La posterior, de Juan de Oleza, recoge, asimismo, este mismo texto.

A Gonzalo Sobejano debemos magníficos estudios sobre literatura española, entre los que debe destacarse su admirable *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española, 2.ª edición corregida y ampliada, 1975.

Al presentar aquí por primera vez a la crítica moderna un texto preterido, el de la segunda edición, nos plantea un posible trabajo de investigación que alguien debería

---

[8] LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»: *La Regenta,* edición de Gonzalo Sobejano. Madrid, Castalia, 1981 (Clásicos Castalia, 110 y 111).

abordar: comparar el texto de la primera y la segunda ediciones de *La Regenta,* pues se estima que el autor realizó correcciones en ella, y ver en qué sentido hizo estas modificaciones, pues para entonces Clarín ya estaba en su etapa espiritualista —también muy loable, pero que me hace desconfiar un poco de esta edición, en espera de un cotejo de ambas mencionadas.

En su introducción, Sobejano recoge textos de cartas que testimonian la admiración de Clarín hacia Galdós, y su humildad como escritor. Incluye una biografía sucinta y resumida, y analiza brevemente la totalidad de su obra.

Se refiere al tema de la novela naturalista (págs. 16-29), a la que caracteriza bien siguiendo las ideas de Clarín —pero no las de Zola.

Menciona también la actitud realista de Clarín:

> «(...) el trabajo personal del novelista consistirá en disponer racionalmente los objetos (experimentación), a fin de que los datos de la observación se movilicen y sirvan para inducir o deducir las leyes y formas de los fenómenos, donde podrá reconocerse la enseñanza, el resultado, la obra misma del arte. Sin necesidad de negar la metafísica, que el positivismo inútilmente se afana por abolir, se atiende a lo que la realidad es, no a lo que se supone que sea.»
> *(Ibíd.,* págs. 18-19)

Intenta caracterizar brevemente el naturalismo de Clarín:

> «Conocimiento documentado, mímesis y totalidad son actitudes básicas del novelista nuevo. Pero nada de esto significa ciencia, fotografía, positivismo de escuela, empirismo indiferente al pensamiento (...) hace de *La Regenta* una novela naturalista en muchos aspectos de técnica literaria, pero no tanto en otros: sentido moral, sustrato mítico, simbolismo. Aquí Leopoldo Alas prepara el camino hacia ese "naturalismo espiritual" que Galdós llevaría a su cima en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887).»
> *(Ibíd.,* pág. 20)

A este respecto, creo que es muy interesante este tema del «naturalismo espiritual» de Clarín, pero no debe hacernos caer en el error: la novela de Clarín *La Regenta,* es cáustica en su crítica social y psicológica, aplicando rigurosamente algunas de las teorías de Zola, como intenté demostrar en mi trabajo citado, lo cual no obsta para que Clarín haga un hueco a la religión y al espíritu, más allá de su crítica de actitudes concretas. Pero no se trata de un naturalismo «descafeinado», a la manera de Pardo Bazán, sino de un naturalismo inquieto y beligerante, aunque con una perspectiva propia que deja lugar para la influencia del medio social —sobre el determinismo físico más simple, de Zola—, a la influencia de los acontecimientos del pasado que explican la psicología de los personajes —según la «lógica de los antecedentes» naturalista—. El naturalismo de Clarín es un naturalismo peculiar, personal, pero crítico y verdadero: adapta a Zola a su manera —negando, por ejemplo, el positivismo y aceptando un mundo religioso y espiritual, cuyos excesos de beatería provinciana critica—, pero lo conoce y lo sigue en sus líneas fundamentales. Insisto, por tanto, que la guía para conocer la originalidad de Clarín es Zola, aunque nuestro autor sea peculiar y, en muchos aspectos, más interesante que el francés.

El estudio introductorio de Sobejano, por otra parte, está muy bien documentado, con una gran profusión de notas bibliográficas que permiten indagar en las líneas que

abre su exposición teórica y proseguir en una posible investigación para un joven universitario interesado en el tema.

Se refiere al empleo del «estilo indirecto libre» como medio de impersonalidad en esta novela (pág. 26). Y a la peculiaridad del naturalismo de Clarín (pág. 28), aunque creo resta fuerza al naturalismo clariniano que creo evidentemente existió. Sobejano piensa que al no aceptar el positivismo, ni que el arte fuese ciencia, el naturalismo era cuestión de oportunidad para Clarín (pág. 28). Por el contrario, frente a Sobejano pienso que Clarín era más naturalista de lo que gran parte de nuestra crítica ha creído siempre, aunque adoptara una postura personal —insisto—, pero dentro de unas bases de aceptación. No creo que el naturalismo fuera una moda, una oportunidad, como parece insinuar Sobejano.

Por otro lado, Sobejano destaca muy bien lo que *no* es naturalista en él: el sentimiento religioso, preocupación por el sentido de la vida, dimensión de interioridad anímica, un significado moral cristiano (pág. 29). Pero quizás obvia lo que *es* naturalista en él, como he procurado destacar en mi trabajo.

Debo advertir que estas diferencias personales de concepción mías con respecto a Sobejano —crítico mucho más avezado que yo, y ante el que no cabe sino admiración— no impiden una valoración correcta y muy positiva de sus ideas críticas y su edición, que es todo un hito en los estudios clarinianos, como ya he dicho antes.

Sobejano pasa luego a tocar un tema un tanto especulativo, como es el problema del mal en *La Regenta* (págs. 30-33), a la que califica de «novela densamente crítica y profundamente triste» (pág. 30). Divaga luego un tanto sobre el mal, la soledad de los personajes (pág. 33), la falta de sentido de su mundo (pág. 34) —en este último aspecto rozaríamos un punto peligroso: aplicar categorías de interpretación existencialistas a *La Regenta,* que es una obra naturalista, y ello creo ha sido fuente de errores críticos en el pasado a este respecto.

Es muy interesante cuando se refiere a la influencia de Renan (págs. 36-39) sobre el «amor de hermana» entre Ana y don Fermín.

Prosigue tratando luego Sobejano el tema del mal como corrupción, corrompimiento (págs 39-43), el mal de la carne (pág. 43), alusiones lujuriosas en *La Regenta* —muy interesante— (págs. 43-45), el mal como infierno (págs. 45-55) —con notas de gran interés sobre la influencia de Santa Teresa (págs. 47-51)—, tema de la soledad (pág. 55), la sensibilidad cristiana (pág. 56), y —discutible, teniendo en cuenta los escritos críticos de Clarín— sobre su decadentismo (pág. 56).

Establece una interesante relación de esta obra con *La conquête de Plassans* de Zola —creo que es de 1874 aproximadamente (págs. 14-15, pág. 42).

En definitiva en esta última parte el trabajo crítico de Sobejano, siempre admirable, es una interesante especulación temática, sensible y documentada, pero que quizás no tiene en cuenta las ideas del naturalismo francés en que Clarín se basa. Ello lleva a un interesantísimo estudio de símbolos y motivos. Personalmente sigo pensando que el quid interpretativo de *La Regenta* reside en el naturalismo y los problemas ideológicos que de él se derivan, como el entramado social y psicológico que lleva a la aplicación de unas técnicas narrativas determinadas. Todo ello no obsta para que otros críticos tengan, evidentemente, concepciones distintas y hayan escrito

páginas admirables, como las de Gonzalo Sobejano, en esta espléndida edición de *La Regenta* que ilustra la línea de calidad y rigor científico que siempre tienen los textos clásicos de Castalia.

La edición de Mariano Baquero Goyanes [9] para Espasa-Calpe. El profesor Baquero es pionero en la crítica sobre esta novela [10], a la que había analizado desde una perspectiva existencialista pero muy interesante. Ahora ya se remite a la cuestión del naturalismo (pág. 10), pero indica:

> «De ser considerado Clarín como el máximo representante español del naturalismo literario, se ha ido pasando a dar cada vez más crédito a sus mantenidas y reiteradas declaraciones de idealismo y aún espititualismo
>
> (...)
>
> Ya en 1952, con ocasión del centenario del nacimiento de Alas, Ricardo Gullón pudo señalar que *La Regenta* era "menos naturalista (...) de lo que es corriente pensar". En la misma línea viene a situar, también en ese año, mi interpretación, no exclusivamente naturalista, de *La Regenta*.» (*Ibid.*, págs. 11-12.)

En la línea de lo anteriormente expuesto ya sabe el lector cuál es mi opinión sobre este tema, de radical importancia.

El trabajo introductorio de Baquero Goyanes, a quien debemos espléndidos trabajos sobre la estructura narrativa —véase su libro de Planeta— y sobre Pardo Bazán entre otros, tiene especial interés en lo que se refiere a las técnicas narrativas de esta novela, como ahora señalaré brevemente.

Así respecto a los efectos perspectivísticos de Clarín (págs. 23-26 y págs. 26-30). Muy interesante respecto a las técnicas narrativas. Estudia los efectos cinematográficos, a los que quizás habría que añadir la técnica de «flash-back» o retrospectiva que en Clarín tiene una gran importancia por cuanto permite introducir la «lógica de los antecedentes» que expliquen psicológicamente el pasado de cada personaje.

Por cierto que en una de las ocasiones en que el profesor Baquero tiene la amabilidad, que le agradezco profundamente, de citar mi trabajo me gustaría añadir algo (pág. 35, nota 35), pues lo que en dicho texto sólo intentaba decir es que creo que el argumento de *La Regenta* es una trama débil, que se resuelve al final y en poca extensión de espacio, que lo importante es la psicología de los personajes y el mundo moral social de la novela. Los avatares espirituales de Ana tienen evidente interés, pero no en cuanto línea argumental —la acción de *La Regenta* es un tanto folletinesca y lo menos importante de ésta— sino en cuanto mostrativa de una gran complejidad psicológica. Sobejano coincide con esto en la página 36 de su introducción, entre otros autores.

El trabajo introductorio del profesor Baquero es de sumo interés cuando analiza los vaivenes afectivos de Ana Ozores (págs. 36-37) (luego tb. en págs. 37-41 a propósito del triángulo de *La Regenta.)* Esta temática del vaivén del protagonista —su

---

[9] LEOPOLDO ALAS «Clarín», *La Regenta,* edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (Selecciones Austral, 119).

[10] Véase «Exaltación de lo vital en *La Regenta»* (1952), recogido luego en *Leopoldo Alas (Clarín),* edición Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1978 (Serie «El escritor y la crítica»), págs. 157-178.

incertidumbre afectiva podríamos apostillar— dentro de una novela extensa es estudiada también en comparación con *Fortunata* de Galdós (págs. 38-41).

Sigue el profesor Baquero a Sobejano en su concepción del «naturalismo espiritual» de la novela, término éste que considero inadecuado como ya he señalado antes.

En definitiva, el estudio de Baquero Goyanes es de enorme importancia en todo lo que se refiere a la morfología estructural de la obra —el predominio de escena sobre panorama (págs. 41-43)—; novela de estructura circular y coherente (págs. 43-44), «abierta» para Sobejano, también Beser —acertadísimo estudioso de *La Regenta*—; gusto por el relato breve, estampas satíricas —(págs. 45-49), etc—. Subraya Baquero el contraste entre la perspectiva elevada y la bajeza moral de la obra, que sigue ascenso y recaída en el enlace de principio y fin de la novela que se estudian (págs. 44-45).

Otro asunto de gran interés en su estudio se refiere a los personajes (págs. 49-53), que se introducen unos a otros en un juego de conexiones (pág. 49), que se van enganchando como cerezas, con episodios que son como cuentos en embrión, con muy pocos personajes superfluos o escasamente funcionales (pág. 53).

Se refiere el profesor Baquero a las transiciones y enganches (págs. 53-57), al equilibrio entre la trama y los personajes, a la relación con la teoría de «ficelles» de Henry James (págs 55-77): mover los hilos, con efecto de enlace. Interés, por tanto, de su estudio cuando se refiere a las técnicas narrativas.

Otro rasgo de interés atañe a la voluminosa «Guía de personajes» de la novela —unos ciento cincuenta— (págs. 61-117), y al índice del contenido de cada capítulo que se contiene al principio.

Esta edición —suponemos que sigue a la primera, al no indicarse otra cosa— se presenta sin notas críticas.

La última edición de *La Regenta* que mencionaremos es la de Juan Oleza [11], que sigue la segunda de la novela, el mismo texto que recogió Sobejano.

Se trata de una edición muy documentada, con un estudio preliminar —uno en cada volumen de los dos de que consta la edición— exhaustivo, quizás demasiado extenso hacia la segunda mitad del mismo. Incluye las bellísimas ilustraciones de Juan Llimona a la 1.ª edición.

Oleza fía de Pattison, autor del que discrepo como ya he dicho, pero se centra como rasgo importante y básico en el tema del naturalismo de *La Regenta* desde sus primeras páginas, tema apasionante que toca con gran claridad y sistematismo, despertando cuestiones importantes para la crítica.

Estudia la diferencia entre realismo y naturalismo desde supuestos marxistas: el realismo reflejo de la concepción de una burguesía ascendente y dominadora; hay una desvinculación posterior entre ambos en esta identificación burguesía/realismo que se quiebra a partir de *Madame Bovary;* Zola sería una segunda fase del proceso al hablar de las determinaciones del medio sobre el individuo y presentarlos a ambos enfrentados, poniendo en cuestión deseo personal y realidad social (págs. 17-18). Creo que este

[11] LOPOLDO ALAS «Clarín», *La Regenta,* edición Juan Oleza, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 182 y 183), 1984.

conflicto que otros autores habían visto más superficialmente está muy bien tratado por Oleza.

Acierta completamente en esta dialéctica individuo/sociedad expresada en *La Regenta.*

Un aspecto importante de este estudio es que se basa en supuestos ideológicos, aplicando aquí sus ya conocidos trabajos teóricos sobre la ideologización del signo literario.

Podría apuntársele algún rasgo concreto: por ejemplo, en la pág. 22 en que no ve que precisamente la Institución Libre de Enseñanza matiza el naturalismo español y no comprende su antimetafísica —que deriva de las teorías de Claude Bernard aplicadas por Zola.

Quizá, efectivamente, la perspectiva más adecuada para analizar el problema de *La Regenta* —y en ello he coincidido completamente con el profesor Oleza— sea la ideológica, que a veces se ha echado en falta en este tema.

Es muy acertado lo que dice sobre la síntesis entre materia y espíritu (págs. 22-23), a partir de la dialéctica hegeliana entonces en boga en nuestro país. Y ve muy bien que esta tendencia entronca con el realismo de nuestro siglo de oro y no con el materialismo francés.

Está también muy bien visto el problema de la evolución ideológica de Clarín (págs 27-28), tratando de explicar las causas de esta evolución del naturalismo al espiritualismo.

Me ha alegrado coincidir con algunos de sus planteamientos —aunque él desde una óptica marxista—, pero debo reconocer que el profesor Oleza plantea el tema con una mayor documentación que el trabajo, que quizás por otro lado podría completar algunos aspectos del suyo, también desde un punto de vista ideológico.

Analiza la carga de Clarín contra el positivismo (págs. 34-36). Las fases del naturalismo (pág. 39), como una fase del realismo (pág. 40): esta idea procede quizá de Sergio Beser, excelente tratadista del tema [12], quien establece una gradación costumbrismo/realismo/naturalismo.

Se refiere a la complejidad conflictiva entre lo social, el yo y los fines trascendentes (pág. 45). Los dos primeros coinciden con mi artículo señalado, aunque él desde otra perspectiva y documentación; el último me parece más discutible. Analiza el pensamiento social de las diversas clases y personajes con profundidad. La parte de los conflictos trascendentes, siguiendo a Rutherford, como he dicho me parece de menor interés, por más ambigua y metafísica.

Es menos interesante su estudio cuando se pierde en especulaciones sobre metaliteratura y parodia, por ejemplo, pero se trata de un trabajo exhaustivo que despierta muchas cuestiones y muestra la gran complejidad de la obra y el interés que tienen los recientes estudios sobre el tema, que la han visto más acertadamente, así la línea de Beser, Aranguren —con un soberbio y breve ensayo en sus *Estudios literarios* [13], con el que coincido casi plenamente—, etc.

---

[12] Véase tb. como texto suyo reciente, su edición e introducción de *Clarín* y *La Regenta,* Barcelona, Ariel, 1982.

[13] J. L. ARANGUREN, *Estudios literarios,* Madrid, Gredos, 1976, págs. 177-211.

Oleza también coincide con mi artículo cuando se refiere al confesionario como instrumento de poder en esta novela (pág. 77). No obstante, creo que lo que critica Clarín son unas formas cosificadas de religión, y salva siempre una concepción personal y trascendente de la misma. Oleza trata esto desde otra perspectiva, pero siempre profunda.

Subraya, como hizo Baquero en su edición coetánea, cómo los personajes no son nunca accesorios sino que expresan un espacio novelesco que es el ambiente de Vetusta (pág. 80), y «Cada personaje de la novela se nos da por oposición o paralelismo con respecto a otros» (pág. 81).

Interesante sobre la ironía de Clarín: «Es un humorismo, por tanto, que dispara a dos bandas, contra el exceso de idealismo y contra los excesos de la realidad» (pág. 87). Ironía como distancia del narrador para logar omnisciencia que dé sensación de totalidad (pág. 88); en este punto tal vez podría apostillar que esto se refiere a la impersonalidad aséptica del naturalismo, idea que compartían Zola y Clarín.

Olvida Oleza, no obstante, hablar de la murmuración, que creo es un personaje invisible y presente en toda la obra, en relación con la «resultante del mundo moral social» que quería Clarín. Se evitan también en su estudio —lo cual no resta importancia en absoluto a éste— temas como el determinismo del medio moral social aludido, que confiere una mayor complejidad psicológica a los personajes, desmontándolos pieza a pieza, como quería Zola, en la línea que yo señalaba que me recuerda a las ideas psicológicas en boga por Stuart Mill también.

El estudio de Oleza, menos interesante hacia la mitad y al final, es un importante trabajo crítico, un tanteo de sumo valor en cuya línea hay que proseguir, por lo menos para todos los que pensamos que la clave interpretativa de *La Regenta* está en su naturalismo, y en el enfoque ideológico que se pueda hacer de la obra.

En la introducción al segundo volumen de la novela habla sobre el Clarín crítico literario, sus colaboraciones en prensa, con importantes alusiones biográficas y sobre su crítica a la Restauración, a Cánovas, al caciquismo, a la democracia aparente, al confesionalismo católico del Estado. Son todas estas cuestiones del pensamiento político del primer Clarín que parecen olvidarse a veces cuando se analiza su figura, aunque se insiste más frecuentemente en su posibilismo castelarista desde 1886. De gran interés, por tanto, el estudio de Oleza para representarse correctamente el pensamiento de Clarín, sobre todo del primero, aunque no puedo estar del todo de acuerdo con el último párrafo de su estudio, de orientación evidentemente marxista —lo cual no menoscaba mi respeto hacia el trabajo del profesor Oleza.

En este texto último, se analiza la actitud de Clarín tratando (vol. II, págs. 44-45) de encontrar una explicación para su evolución. La halla en las actitudes ideológicas de las clases medias que en 1868 intentaron la revolución democrático-burguesa y que en 1876 fueron marginadas del bloque dominante por la nueva oligarquía financiera y terrateniente —parafraseo a Oleza—. Estas clases medias, de carácter republicano, van amenazando su proyecto de hegemonía social por el proyecto revolucionario del proletariado emancipado. En este paso que va «de la lucha revolucionaria al miedo a la revolución», en el último cuarto del XIX y primero del XX, se da la transformación ideológica de Clarín, Galdós y otros intelectuales del 68.

No estoy personalmente de acuerdo del todo con esta explicación, porque reduce a términos globales —aunque sea de homología global, como quiere Goldmann— lo que es un problema individual y distinto en cada uno de los autores que se podrían analizar —no es lo mismo la evolución de Clarín que la de Galdós, por ejemplo—, y porque todo ello tendría tal vez más bien que ver con el decurso ideológico que se estaba dando en Europa toda. Pero ello no obsta para reconocer que la hipótesis que aventura Oleza es francamente inteligente y coherente con sus planteamientos ideológicos, por otra parte respetables.

En definitiva, la edición de Oleza viene a enriquecer desde una nueva perspectiva los estudios clariniamos, y presta una especial atención a los aspectos más problemáticos de la obra, lo que le confiere atractivo intelectual como línea a seguir.

Como conclusión es evidente el nuevo impulso que los estudios clarianianos y las ediciones de *La Regenta* han sufrido en estos últimos años. Todas las ediciones que he analizado aquí son recomendables y de interés, cada una con su particular visión del asunto. El lector disculpará que a veces la haya contrastado con la mía propia, pero ello es un defecto inherente a todos los interesados por un tema tan apasionante como es el de *La Regenta*. Conste aquí mi sincera admiración hacia todos estos estudiosos, cada cual con su propia y legítima perspectiva.

DIEGO MARTÍNEZ TORRON
Monte Esquinza, 3.
28010 MADRID



Invenciones y ensayos



Simón Bolívar

Problemas de la identidad cultural en nuestra América *

El primer volumen de la revista *Cuadernos Americanos,* de enero-febrero de 1942, publicó deliberadamente dos fecundas exaltaciones de la voluntad sin freno: de Rubén Darío y de Francisco Pi y Margall: «América es el porvenir del mundo»; «América, tú eres mi esperanza, tú estás llamada a salvar al mundo». Con estas materias tienen que ver mis reflexiones de hoy a propósito de la identidad cultural de nuestra América; aunque, en rigor, dedicaré estas notas a discutir el problema de la identidad de unos pueblos que cuentan además entre sus persistencias —acaso también como consistencias peculiares— al exilio, la violencia y la amenaza. Comenzaré por esto último.

I

La amenaza de muerte, que no es tan sólo lamento, sino elemento que determina la elección de la supervivencia, implica reconocer un fracaso, del mismo modo como la bomba atómica representa, por partida doble, un triunfo inobjetable de la inteligencia humana, de su eficacia científica, a la vez que demostración de un fracaso social. Los proyectos hegemónicos, con esto, más que vencer al enemigo, se derrotan a sí mismos; sin embargo, de esta derrota o fracaso emerge, no sólo la amenaza, sino una valoración que hace al primado de la vida. Sostengo, pues, la tesis que dice: el hombre es cultura y la cultura la más grande amenaza para el hombre. Con otros términos diría: a través de la cultura, con ella y por ella, el hombre ha llegado a ser el hombre; pero a través de la cultura se han causado también grandes males al género humano.

Acaso proceda de estos territorios nuestro afán de definiciones y redefiniciones continuas de lo que es esencial; nuestra ansiedad de diálogo; nuestros esfuerzos coloquiales; la búsqueda —por llamarle así, con una categoría que ya se me hace tradicional y conservadora—, la preocupación —dirá mejor—, inconteniblemente subversiva de lo que tiene valor. Y es que hemos estado y estamos a punto de perderlo todo. Tengo la convicción de que esto que nos preocupa y que nos quiere llevar a pensar nuestra integridad y nuestra identidad le debe mucho más de lo que se cree a la fragilidad del mundo en el que hemos vivido, a la proximidad de la muerte violenta. Integridad e identidad no son lo mismo, ciertamente, pero se articulan alrededor de la amenaza, el exilio y la violencia: la primera (integridad) como defensa, y la segunda (identidad), como acta de defunción.

---

* Conferencia sustentada por el autor en The Catholic University of América (Washington D. C.), el 10 de octubre de 1984, durante un evento organizado por el Departamento de Lenguas Modernas de esa Casa de Estudios a la Consejería Cultural de la Embajada de México en Washington.

Con esto no justifico, sólo me explico su aparición en el terreno de la filosofía y la cultura americana. Paradójicamente, buscamos nuestros vínculos, el rastro y el rostro de lo que somos, porque contamos con la vulnerabilidad del hombre y con una idea no religiosa de la cultura. Estas preocupaciones nuestras se han desarrollado cuando comienza lo que Brecht llamaría mala costumbre de estar preparados para vivir al borde del abismo, cuando la sociedad se organiza para eso, y de tal manera que la riqueza de unos cuantos se hará cada vez más grande conforme se perpetúa el peligro. En efecto, la costumbre de vivir amenazados sirve también para proteger a las fuerzas que producen y mantienen la amenaza. Por qué no decir que constituye un aparato de reproducción de esas fuerzas desde el campo de la vida cotidiana.

Apuntando más directamente a una de esas persistencias de nuestra América (y que algunos filósofos americanos las convierten en consistencias), afirmaría que en relación con la amenaza nosotros casi nos obstinamos en declararnos o sentirnos exiliados en nuestro propio continente, al mismo tiempo que mantenemos en alto la bandera de nuestros vínculos más estrechos. Es cierto —como dije— que la integración actúa en defensa propia, pero no lo hace al precio del exilio, o de las exigencias que implican ser, estar o sentirse exiliado. La amenaza que hace al exilio acaba por deformar al exiliado en la vivencia misma del destierro en nuestro continente. Digamos que lo transforma, lo forma, lo arma y lo desarma; lo hace finalmente un no exiliado o, si se prefiere, lo exilia de su exilio o lo desexilia. Le hace pensar que a cada objeto de amenaza aislado le incumbe igualmente el peligro, de modo que a través de su vivencia en América Latina se supera no sólo el exilio, sino el desgarro que le acompaña; se aprende a gozar lo sufrible, a practicar en un terreno gozable lo que se tiene por sufrimiento. Si esto no fuera así —quiero decir, si persistiera el desgarro—, ¿de qué integración auténtica podría hablarse? Hay entre el sufrimiento y la posibilidad misma de universalidad o de integración un esfuerzo antinostálgico tenaz; y es que la integración —lo universal— jala contra el destierro; contra el ser escindido; contra el ser de medio ser; sin embargo, también el destierro empuja contra el destierro y obliga al exiliado a asumir el papel de ser que va refinando y afinando su odio.

Al fin y al cabo, la expulsión del paraíso —si se asume como tal *sin concesiones;* me explico; *consciente* de que sale a *vivir* en otro terruño —lo hace un hombre de veras apto para gozar el despojo— más íntimo por más lejano; desterrado de veras que se apropia finalmente toda la tierra. Mas, el expulsado que tiene la patria atravesada en la garganta no vive, sufre; pero no sufre el destierro (no tiene motivos, porque jamás ha sido tal), sino la burla de su propio exilio, sumido de veras en el recuerdo. Así pues, el calvario del exiliado no es su destierro, sino su mascarada, su falta de discernimiento. Aquí su falta —digo carencia— es también su pecado. Ha de aprender a integrarse; habrá de saber que cuando pidió asilo perdió la inocencia.

Si al emplear la categoría de exilio en esta parte del mundo late ya —en este caso— una barbaridad (empleo el término en su sentido más estricto) —donde cada nacional es *bárbaro* ante otro pueblo—, la amenaza y la realidad de hecho del llamado exilio y el sufrimiento desgarrado procesan, por su parte, algo todavía más bárbaro (ahora uso

el término en su acepción cotidiana): el exilio como experiencia gozable en su negatividad.

No digo que niegue la patria nacional de origen; afirmo que la dimensión del sufrimiento y la nostalgia encuentra en el exilio —cuando se es un exiliado de veras, no de burla— el antídoto vitalizador que ensancha nuestras concepciones estrechas. La categoría misma de destierro merece ser considerada como despojo fecundo: solamente desterrado puede el hombre alcanzar las cimas de la auténtica solidaridad. Solamente des-terrados hacemos de una América a secas *nuestra América*. Visto así, el destierro es administración de salud que se conquista como enfermedad. A propósito de nuestros afanes integradores, permítanme el gusto de decir aquí esta paradoja: la amenaza bárbara (del destierro) acaba con nuestra barbaridad.

Hay también en esta proposición algo de poesía secreta. En nuestra América la historia es la historia de los que hacen la historia, pero es también la historia de los que sufren la historia y que, sin embargo, gozan aquella tarea devastadora. Es cierto que la utopía de Bolívar no se ha cumplido; pero el exilio en esta parte del mundo es utopía del sueño empecinado. Aprendemos a ser *nosotroamericanistas* en el destierro y gracias a que somos desterrados; tan sólo porque en esta experiencia —que tiene que ver con la gran lucha por la vida— uno descubre también su pequeña lucha contra la vida, la que se alimenta del recuerdo y por la cual uno debería confesar: sólo he vivido ayer. Desterrados advertimos que la desnudez del hoy o del presente, en espera de lo que no se ha sido, y que se desea, no envejece. Con estos elementos introductorios quisiera plantear ahora la segunda parte de estas reflexiones.

II

Desde luego, la preocupación por aquello que pretende definir al hombre de nuestra América le debe mucho a la fragilidad del mundo en el que vivimos y hemos vivido. Toca a las puertas de la muerte o de lo muerto, o de lo irremediable, o de lo previsto *a posteriori*. En rigor, cualquier esfuerzo de identificación o proceso de identidad es recuerdo tenaz de lo que ha sido. Lo que es peor, recuerdo petrificado que se impone al presente (y que *embarga* al futuro) con la pretensión de explicarlo. Digo quién soy *ahora* con materiales de *ayer;* acabo por definirme con aquello que es irremediable; pero al definirme así me acabo; y acabo conmigo como posibilidad.

Esta exaltación de lo posible es lo que hace la dimensión ética por excelencia del hombre, aquello que lo sostiene como un ser activo e infinito; como un ser que quiere, que desea, que funda lo que es en un espacio de incógnita y que sólo admite su formulación como querer ser; fundado en un combate cuyo propósito es no olvidar lo que *no* ha sido, no precisamente destinado a recordar lo que ha sido, sino aquello que hace de América una esperanza. «Si me olvidase de lo que no he sido —escribe Antonio Porchia— me olvidaría de mí.»

Exacta y rica proposición contra el furor que pretende aquietar el querer —o formular mi identidad— con objetos siempre finitos, o con una invocación al pasado para decir quién soy. En efecto, si me olvidase de lo que *no* he sido, me olvidaría de mí: a tal punto soy lo que quiero ser; a tal grado el recordar lo que he sido se olvida

de mí como actualidad, como posibilidad y como esperanza. Dejo de ser entonces, y dejo de ser preocupación. ¿No es acaso esta consistencia de continente de alternativas —fundamento de su incógnita, de lo que puede ser, fundado a su vez en lo que no ha sido— lo que preocupa a los Estados Unidos en esta parte del mundo?

Mas, sin embargo, si a fuerza yo soy el que soy y no el que no he sido, entonces —cuando me identifican así, con una fórmula que me saquea de futuro— si bien dicen mi nombre no dicen todavía quién soy. Afortunadamente, el hombre —a diferencia de lo que produce—, aunque está en contacto con las cosas y le acecha el peligro de ser identificado con ellas y por ellas, es lo que quiere ser. Tal posibilidad hace la imposibilidad de que el nombre diga más que mi nombre. Pero esto no es defecto del nombre, sino virtud del hombre que no lo permite.

Cuando se discute el problema de la identidad —y ésta se finca en la cultura—, conviene recordar que la cultura es síntesis del poder: que toda ella no es una entidad pasteurizada, sino representación de lo que la sociedad como tal —en sus relaciones de poder— bautiza como saber, verdadero y bueno. De aquí que toda cultura se caracterice por un desmedido amor a la verdad (que le permite juzgar, vigilar y castigar); verdad que siempre procede de ciertas creencias que después se imponen como lo verdadero. La cultura es una relación social en la que la violencia no está excluida.

De acuerdo con esto, lo que llamo voluntad de identidad —que ya es parte sin discusión, sin crítica, de una voluntad de lo verdadero— está incluida en el juego de la dominación, autentificada o legitimada por el esfuerzo intelectual que, como práctica de privilegio, parece consagrarlo todo. Habría que examinar esta cuestión, porque la idea de identidad (cultural) y su defensa, o la argumentación que pretende comprenderla, de hecho justifica las relaciones de poder o de dominación que la cultura representa. En nuestro caso, en un continente de tiranos, quizá deberíamos aprender a destruir la tiranía de la identidad, puesto que en su trasfondo inmediato consagra hábitos, costumbres, valores, ideas, opiniones, prejuicios, que por regla general sirven al mantenimiento y reproducción del régimen de relaciones establecidas. Advirtamos, asimismo, que la palabra que nombra o define, a la vez que significa una representación determinada del mundo, del hombre y la cultura, implica —decía Alfonso Reyes— una voluntad. En efecto, la palabra que identifica no sólo encierra aromas de intelección, sino explosivos de intención. De aquí que toda retórica sea también una ética. Digamos: toda cuestión de denominaciones es una cuestión de dominaciones. Hay en la identidad y en el proceso mismo de la identificación una intención determinada en juego, intención que en política constituye una prédica o una campaña.

Reyes llegará a ser, tal vez, demasiado severo a juicio de los filósofos que sostienen el problema y la noción de identidad cultural. Lo que da nombre —escribe— funciona como quiste lingüístico, como coagulación muerta en el flujo vivo del hombre; sin olvidar que la palabra que define, define un molde, una manera de cárcel para la vida. Nietzsche, deliberadamente, había sostenido que toda *persona* es una prisión, en un discurso en el que la categoría de persona alude al ser identificado.

Más aún, los filósofos que fundan la identidad en las peculiaridades, encontrarán

en Reyes a un pensador para quien las peculiaridades constituyen la periferia de la cultura que, por lo mismo, puede llegar a la completa indeterminación. De aquí que, si la identidad quisiera definirse por las peculiaridades, no tocaría lo que a juicio de Reyes es fundamental: los universales. Sin contar que esa peculiaridad que harto sirve a los filósofos de la identidad es ya cosa de muchos y, por eso, tal vez de poca entidad.

En el esfuerzo filosófico en pos de la identidad hay, pues, cierta voluntad de poder en su aspecto más intelectual: voluntad de crear el mundo. Con la identidad se cree en un mundo, y se lo crea y se lo impone como acto bautismal —que no descarta ni la vigilancia ni el castigo— al colectivo social. Aunque hay también —como hemos indicado— el propósito de reconquistar una posesión de otro tiempo. Si nos identificamos a fuerza (subrayo la violencia) con lo que hemos sido, ni duda cabe que en la cuestión de la identidad habita una noción supersticiosa, vestigio de viejas creencias, entre las que se encuentra la del «alma inmortal». La identidad es prácticamente un milagro. Acaso la problemática misma sea también un *hábito* filosófico, procedente de viejas costumbres intelectuales, de viejo cuño en filosofía, y que reza: nada es nuevo. Quizá el discurso *buscarraíces* ha echado ramales de sombra desde entonces hasta hoy. Pienso que con un poco más de vigor, de imaginación y de creatividad, podemos ir más allá, dotarnos de una voluntad de salto y asalto al porvenir, sin miramientos con el pasado, hacia una historia sin memoria.

Si somos el continente de la esperanza ¿qué es esto de decir *a priori* quiénes somos si todavía tenemos que ser o queremos ser y si en este proyecto lo que «somos» es una incógnita poblada de diferencias? ¿La identidad no cancela ya todo proyecto de ser otro? ¿No oculta en su meollo una parálisis del mundo americano?

Pero, ¿por qué hemos de creer en estos juicios *a priori,* fabricados por nuestros propios intelectuales para «abrir el camino» a nuestra «liberación»? *Virtus dormitiva,* estas verdades, por más que nos identifican, cuanto más no identifican, más vigor dan a las cadenas. Parto de la tesis de que la cultura —toda cultura (como toda moral)— forzosamente es tiránica, fuerza o aparato de dominación. Aunque se diga o se hable de una cultura liberadora, en cuyo nombre se prohíba la cultura «tiránica», lo cierto es que aquélla también lo es desde que prohíbe o se alza contra ésta. Sin embargo, esto no es una objeción o una crítica; la crítica de ese carácter tiránico procede precisamente del intento cultural que quisiera ordenar la prohibición de su tiranía. No se puede negar que en toda revolución, y en particular en toda revolución cultural, se presenta el momento decisivo en el que la pregunta es, ¿y ahora quién me libera de ti?

Así pues, cuando se afirma que nuestra identidad cultural está amenazada por cierta penetración cultural (a la que se agrega el aparatoso adjetivo «extranjera»), lo que en realidad no se advierte es lo que sucede en realidad: que la cultura toda ha sido, y sobre todo es, una amenaza de vastas proporciones, penetración violenta; que su forma y su contenido son las de un fenómeno que se impone, y que destila amenaza; y, por otra parte, que la identidad —que la justifica— reproduce la amenaza, contribuyendo a crear un mundo vigilado y castigado por la certidumbre; un mundo sin oposición y sin crítica. Pero esto tampoco es una objeción de mi parte —a tal grado mi optimismo—; constato un síntoma grave que aflige al hombre de nuestro tiempo que, desesperado y fatigado, ansioso de algo firme, en medio del abismo y la

amenaza de perderlo todo, adopta finalmente o acepta o admite la verdad que se le impone: prefiere morir (identificado) antes que morir en la duda. Sin duda, la identidad es una adaptación para nosotros mismos.

Ni cuenta nos damos que al elaborar cierta identidad —*a posteriori*—, a la vez que justificamos el pasado-presente en lo establecido, se asume pacíficamente lo que en su momento fue una brutal penetración cultural extranjera en la América prehispánica. Mas hoy forma parte de lo que se denomina nuestra identidad. ¿Qué sentido tiene protegernos de «lo extranjero»? ¿Acaso hay «lo extranjero» en el campo de la cultura? Observemos que en Centroamérica esta misma idea defensiva sirve justamente al propósito de la agresión imperialista en esta región del mundo.

¿Se pregunta el analfabeto qué quiere aprender o se le impone la verdad del que sabe una cierta verdad que además se valora como buena? ¿El analfabeto es analfabeto de qué? ¿No se castiga y vigila al que aprende para que aprenda aquello que se le enseña y que debe aprender? ¿Acaso no se le enseña también a aprender, no se lo califica y/o descalifica en relación con esto? La cultura todo lo destruye y todo lo crea. ¿Por qué habríamos de tener —por otra parte— una identidad cultural libre de amenaza? ¿Qué cultura sería aquella que no impusiera sus verdades? Pero por qué a la amenaza de la cultura habríamos de agregar la de la identidad, que significa precisamente suprimir esa especie de contra-verdad que día con día es lo que salva al hombre cuando se atreve a inventar el valor de la voluntad de permanecer en la incógnita. Insisto en que esto no es una crítica (no hay motivo alguno para ser pesimista en este terreno); tampoco es un elogio (puesto que no hay motivo para el optimismo). A este propósito lo más que puedo hacer es una proposición: ser ciudadanos o filósofos del peligroso *quizá*.

He aquí que tenemos ciertos elementos para pensar una historia y una ética trágica: el hombre no puede prescindir de la cultura: con ella peca y se hace hombre; pero la cultura es, al mismo tiempo, el agente más efectivo de su propia destrucción. Parecería que el hombre no puede conocer a fondo, sino a costa de morir. Me pregunto: ¿cuánta cultura puede soportar con vida? Parece ser que la «búsqueda» de lo profundo hunde al hombre; ¿lo sepultará sin duda, lleno de certidumbres? Quizá un día se avergonzará de lo que hoy tanto se enorgullece, y entonces vomite todo su saber, una especie de nada, fanática y muda; y con ello todo rastro y rostro de identidad.

MANUEL S. GARRIDO
Av. Coyoacán, 1035
Col. Del Valle
Delegación Benito Juárez 03100
MEXICO D. F.

Yacimientos

Comunicaciones

Madame de Sevigné tajeaba transversalmente la pluma
y sin abrir ventanas para evitar corrientes
explicaba/fotografiaba amores y vestidos
o discurría el sentido de Dios
con un jesuita algo tercermundista
(Neruda en cambio utilizaba sólo tinta verde)
Rilke hablaba de poesía
pero no era tan explícito con sus humillaciones
(nidos de cangrejos debajo de las piedras
cráteres en la arena mojada)
Las botellas del Conde de Montecristo
no llegaban más allá de las islas
y un mensajero ardiente perdió Waterloo
Ah si la nariz de Cleopatra se hubiera parecido al pico de los buitres
o si aquel cabezazo no hubiera dado en el larguero
otras serían las horas del almuerzo
otras las dimensiones de las tangas
Si el cuervo no se hubiera posado en la ventana
o lo que es más si el rodaballo hubiera sido mudo
el epistolario de Durrell en Egipto
o el de Miller en Grecia hubieran sido unas pocas postales
de colores chillones/olas desenfocadas
trajes típicos bordados con piedras y galones
Sin embargo cuando escucho una voz impostada
que me sugiere amablemente
que grabe mi mensaje después de la señal
miro hacia todos lados y cuelgo silencioso.

«Y el misterio de adiós que siembra el tren...»

Los andenes son un tema poético
también las estaciones provincianas
donde según ciertas novelas
las solteronas esperan inútilmente
el regreso del héroe

Los aviones en cambio de tan pulcros
se hacen impersonales como los puertos
los uniformes austrohúngaros
una canción melódica en la radio
una cuchara
Pero hablando del tema
hay cuellos que uno podría reconocer
como un sol de Van Gogh
pegado en una foto de Siberia
(inexplicables suavidades
que no se olvidan nunca
como nadar o andar en bicicleta).

Yacimientos

Las capas arqueológicas
las sucesivas Troyas
impiden el dolor de cabeza intermitente
facilitan las fotografías meteorológicas
y sin necesidad de inflar un Montgolfier
transforman los archivos en desvanes
pero las excavaciones (sueños/olores
una cita en un libro
un reencuentro casual en una esquina)
hacen saltar milenios (o veinte o treinta años) por el aire
y los objetos (vasijas de cerámica, discos de Manzanero)
resurgen de viejas sepulturas
contaminando el aire
reescribiendo la historia de los incas
hurgando en la propia biografía.

Fausto

En la tarde de Weimar
(sin encender las velas todavía)
ha sonreído comprensivo
ante el realismo mágico y los tropicalismos del barroco
Sólo soporta a Honnegger unos pocos minutos
y con paciencia de abuelo
ha llegado a escuchar cinco veces seguidas
un casette de Bob Dylan
Por pereza no asiste a los conciertos de los Rolling
con la excusa de que está redactando una novela

En contradicción con la fecha
siente que el otoño ha llegado
en el frescor del aire que entra por la ventana
La correspondencia se apila en su escritorio
la carta de un joven poeta pidiéndole un consejo
un prólogo pendiente borradores
y esta mañana ha notado que su letra
se va haciendo ininteligible a causa de la artrosis
Apenas si miró —sólo una ojeada—
una antología mexicana con su nombre
y piensa que de una vez por todas
tendrá que decidirse
ante ese hombre que surge de las sombras
y le ofrece
la juventud eterna (o la gloria)
a cambio de su alma.

Xerox

En el fondo el poema es también
una viscontiana reconstrucción de época
en la que se rehacen situaciones, momentos
se remontan olvidos
(dos damas pálidas (proustianas) bebiendo té al atardecer
los bigotes enhiestos del abuelo
un violinista ciego al rayo de la siesta santiagueña)
pero como en los sueños
el decorado pierde nitidez
el color se destiñe
y las palabras parecen postales de la UNESCO
si la pretensión —desmesurada—
intenta calcar disturbios hormonales
el roce de su piel contra mi cuerpo.

Una excursión a los indios ranqueles

«Madrugón tras madrugón
con viento, escarcha o pampero»

ATAHUALPA YUPANQUI

Este desacostumbrado madrugar me cierra el párpado
en el doblez de un verso
y me deja en mitad de la pampa
con quepís requintado y sable junto al río

atisbando tormenta en un vientito
que dobla los cardales
Pero al verso siguiente
un pájaro salta (¿canta?) en las ramas de los árboles
y sigo a tropezones mi lectura.

Timbres

La historia colonial de la fotografía
—más allá de las placas perdidas en la guerra
o esas otras de las que permanece
la impronta de fantasmas que hibernan como Disney—
recoge una amplia galería de retratos de próceres
y matronas que miran la caverna
como quien busca casa con balcón a la sierra
o critican el desliz sentimental de un catedrático
mientras el mate con virola de plata
anda de mano en mano
en el salón dorado de Mariquita Sánchez
La visión oportuna ha registrado
los abrazos después del gol del triunfo
un oso blanco que murió envenenado por los Borgia
una niña descubriendo su ombligo a los dos años
y esa voz del radioteatro de las cuatro
donde mi nombre cobra
los resplandores del cofre del pirata.

Ludwig

En sus años de Viena
Beethoven se mudó más de sesenta veces
mucho frío poco sol en invierno
vecinos antipáticos humedad entre las teclas
colonias de verdín en los lomos de Homero
Repártanse el honor gritaba
imaginando los párpados cerrados de Von Karajan
La cera de las velas el mapa de Australia en la clave de Fa
sus propias impresiones digitales
y esa letra ilegible eran pistas monedas del I Ching
los versos de Goethe en la memoria
Qué tremenda idiotez que lo desborda todo
pura frivolidad en las altas esferas
y las mujeres tontas que por quitar el polvo

abuyentan los balcones como peldaños rotos o tormenta
Persevere le dijo —como si fuera fácil—
para colmo ese aire de dandy al empezar el derby
como un retrato entre las enredaderas del silencio
Ellas de pronto advertirán su error
y quizá
será tarde —se decía—
Ocurre con frecuencia.

Moby Dick

Cuando me ven somnoliento
como el brillo nocturno de las lámparas
sobre las bolas de billar
ignoran que en realidad
sólo estoy usando los disfraces de Holmes
para poder cazar a la ballena blanca que me acosa
que se deja entrever (oír) en los violines
que me lanza su aliento desde las columnas de los diarios
que se han empeñado en medir nuestras fuerzas
y un poco después del Ecuador
se refleja sobre la Cruz del Sur
o en el perfume de las azafatas
que repta en los pasillos de los boeing
Es como un juego
ella deja sus marcas las señas de su paso
en un modo de andar en un acento
en esta ligadura en las muñecas
en el estricto horario que cumplo cada día
Tal vez ella lo sabe
tarde o temprano su cuero va a crujir igual que un cucurucho
¿qué voy a hacer entonces con mi vida?

Tarzán

Jane
aunque los ruidos de la selva
hagan pensar en colmillos ponzoñosos
clavándose en el brazo
en cocodrilos al acecho
o en el salto de la onza sobre un ciervo de la Metro
y el tam tam lejano se pierda por las interferencias de los satélites
esta noche deja el miedo colgado de las ramas más altas

que las frutas salvajes y los reflejos en las aguas del río
sean propicios al amor reiterado
Sólo te pido que al menos esta vez
trates de no soñar con los cines de la calle Lavalle
Aquí tampoco funcionan los teléfonos.

Haylas

Seguramente algo
(un ladrido pasos en la escalera
el destello rojizo de un recuerdo)
distrajo al oficiante que cometió un error
al pronunciar la fórmula
y el exorcismo —tan trabajoso con sus castigos de penitente sueco—
ha dejado terrenos sin cubrir polvo en los intersticios
y en la fresca quietud de viejas catedrales
la veo revolotear con sus escobas
a contraluz de los rayos que iluminan historias de los santos
y en medio de los humos gregorianos
descubro en el brazo del arzobispo
una muñequera con tornillos y tachas
y el hábito cubierto de chapitas
Y aunque lo calle por temor a los fuegos del patíbulo
la diviso en la puerta de los cines
la oigo respirar en mi hombro cuando despunta el día.

El holandés errante

La nave del holandés errante se aparece en los días claros
o en las noches de luna recortada contra el cielo
Sostienen los testigos que es visible a lo lejos
por un halo dorado (rojizo según otros)
y titilante como si fuera un faro entre las islas
Se aparece por épocas varias veces al año
o deja pasar un largo tiempo sin mostrarse
Nadie puede explicar su soledad
su obstinación en derivar del Indico al Pacífico
sin chocar contra los arrecifes
ni encallar en las playas
Se sabe que es imposible llevarla hasta los puertos
porque destroza amarras
su apresamiento —dicen supersticiosos marineros—
atrae a las tormentas

y el abordaje provoca pesadillas
entre quienes han recorrido sus cabinas y su puente de mando

Los poemas suelen comportarse como la nave del Holandés errante
vagando fantasmales por la mente
pero de tanto en tanto reaparecen
para dejar su marca como un hierro al rojo
o el tatuaje indeleble de los judíos de Auschwitz.

Iconos

¿Qué queda en mí cuando la imagen cambia
cuando el cartel se arranca
poco después de la palabra fin?
¿tan sólo el maquillaje de unos labios?
¿el corte de una ceja un guiño?
¿queda también un tiempo o un contexto?
¿un fragmento de historia?
¿casi un olvido al fondo de la mente
como un perfume percibido en la infancia?
¿realmente nos persuade la felicidad de los afiches?
¿crecen nubes de envidia frente a la juventud de los modelos?
Lo cierto es que en secreto
negándolo como a un amor culpable
nos entregamos dócilmente a sus brazos.

HORACIO SALAS
República de la India, 2951, 3.º F
1425 Buenos Aires
ARGENTINA



Antonio García Gutiérrez

(Dibujo de Federico de Madrazo, publicado en «El Artista».)

García Gutiérrez: política y guerras civiles

Con excepción de *El Trovador,* que sigue editándose constantemente, la obra de García Gutiérrez permanece en el más completo de los olvidos; ni ediciones ni representaciones de sus dramas ayudan al rescate del olvido e incluso en las historias de la literatura española sólo se citan y comentan dos o tres de sus muchas obras: *Venganza catalana, Juan Lorenzo, Simón Bocanegra* (además, naturalmente, de *El Trovador).* Quizá sea éste un buen momento para plantearnos la posible recuperación de un teatro y un autor que, con mayor o menor fortuna fue testigo de la aventura dramática española entre 1836, año de estreno de *El Trovador,* y 1880 en que se dio a conocer *Un grano de arena,* última de sus obras. Es decir, García Gutiérrez llevó a la escena durante casi medio siglo un conjunto ininterrumpido de obras teatrales de todo tipo: grandes dramas históricos, que le llevaron a la fama, comedias lacrimógenas, altas comedias, diversas obras en colaboración con otros autores, zarzuelas, *vaudevilles...* Más de medio centenar de títulos dan fe de la capacidad del autor, de los gustos del público a través de los éxitos y los fracasos y, en suma, de un teatro que conmovió, interesó, enfadó e incluso escandalizó a los españoles amantes del teatro del siglo pasado.

Todo autor tiene unas características, unas apetencias, un estilo y un algo que lo distingue de los demás. En el teatro de García Gutiérrez encontramos algunos contrastes que, pese al lógico cambio y desarrollo de sus cincuenta años de actividad, se pueden detectar desde la primera a la última de sus obras con una continuidad sorprendente. Casi todas ellas se encuentran ya en la primera de sus obras. *El Trovador,* estrenada cuando sólo contaba 23 años. Encontramos en este «drama caballeresco» un estilo poético fluido y lírico, un dominio evidente de los recursos de la intriga —que en algunos dramas posteriores como *Simón Bocanegra* (1843) llegará a ser muy compleja—, un sentido oportuno de lo que suele llamarse *coup de théâtre* y un gran instinto para saber qué es lo que el público desea en cada momento en relación con la vida pública, social y política. En este sentido el extraordinario triunfo conseguido por García Gutiérrez en 1864 con *Venganza catalana* —siete ediciones agotadas ese mismo año y 57 representaciones consecutivas de la obra, cifra verdaderamente excepcional para la época— se debió más que a la calidad del drama —que es a mi juicio menor que la de otros muchos apenas conocidos— a la oportunidad «patriótica» que hacía del valor de los soldados catalanes, y por extensión de los españoles, un arma que conmovía y exaltaba a los públicos en unos años de agitaciones revolucionarias.

También se encuentran en *El Trovador* algunos temas que resultarán casi obsesivos en el autor: la venganza, vinculada o bien a un suceso trágico como la quema de una gitana, una humillación —tal como sucede en *Sendas opuestas* en la que una criada negra se venga por un bofetón recibido— o, en la mayoría de los casos, por cuestiones de

honor femenino: *Simón Bocanegra, El rey monje* (1839) o *Samuel* (1839), el niño de alta cuna perdido o robado que se comportará, sin embargo, con la nobleza correspondiente a su estirpe —caso de *Simón Bocanegra, El paje* (1837) o *El bastardo* (1838)— y un tema muy singular, el de las guerras civiles que en los dramas históricos del autor constituyen algo así como un trasfondo inevitable.

¿Qué impulsó a García Gutiérrez a situar sus aparatosos dramas contra este trasfondo? ¿Un deseo puramente teatral que «rimase» con los grandes gestos, las pasiones exacerbadas, los finales pavorosos y la habitual violencia que tanto abunda en sus obras y a los que las guerras civiles sientan bien? ¿O había un elemento subconsciente que le llevaba a reflejar la realidad española de su propio tiempo desgraciadamente inmerso en una constante guerra civil? ¿Pretendía el dramaturgo, de manera consciente, escenificar las luchas de los bandos rivales que ensangrentaban entonces España con un propósito esencialmente político?

Ante todo, recordemos la situación española durante la vida del dramaturgo. Cuando nace García Gutiérrez en 1813 acaba de promulgarse la gran constitución liberal de 1812; luego vendrían los negros sucesos del absolutismo de Fernando VII (1814), el pronunciamiento liberal del general Riego (1820), la entrada de los Cien mil hijos de San Luis (1823), que reimplantaba el feroz absolutismo fernandino, la abolición de la ley Sálica que impedía reinar a las hembras (1833), la subida al trono de Isabel II (1833) y el consiguiente estallido de la primera guerra carlista (1833-40) que sorprende a García Gutiérrez recién llegado a la corte desde Cádiz, ciudad en la que había comenzado los estudios de medicina. Como la mayoría de los jóvenes dramaturgos y poetas de su tiempo, nuestro escritor acogió la llegada al trono de la niña Isabel como un triunfo de las ideas liberales sobre el reaccionarismo ultracatólico de los partidarios de don Carlos. En ella, en la reina niña, se centraban las esperanzas de una España más libre, más justa y más moderna; el carlismo era la vuelta al pasado, al odiado Antiguo Régimen. Y García Gutiérrez expresaba así sus esperanzas en la nueva soberana:

¡Ven al trono español, niña inocente,
de libertad y unión precioso emblema!
Ven, coloca en tu tranquila frente
tu envidiada magnífica diadema.

Ese trono, Isabel, y esa corona,
del amor de tus pueblos rica herencia,
tuyos serán, que tu orfandad te abona,
y te abona tu cándida inocencia.

(De «A la reina doña Isabel II»)

Que se completa con otra composición realizada por el poeta durante la primera guerra carlista:

¡Bien hayas, oh niña,
pacífica y bella,
benéfica estrella
del suelo español!
Los pueblos acatan
tu dulce semblante,
cual Iris radiante
de limpio arrebol.

Tu nombre en las lides
fue el grito de guerra,
por él esta tierra
se alzó a pelear,
y hoy suena tu nombre
con grata esperanza,
señal de bonanza,
misterio de paz.

Contempla a esos bravos
que libres y fuertes
supieron mil muertes
sin miedo afrontar.
Por ti combatieron
la hueste enemiga,
con larga fatiga
de ejemplo sin par.

Muchos años más tarde, durante la Revolución del 68, García Gutiérrez escribiría un himno, «¡Abajo los Borbones!», en el que atacará despiadadamente a la reina y aun otro poema de salutación esperanzada al rey de la nueva dinastía Amadeo I.

Pero queda bien patente, ya desde el principio de su actividad creadora, la preocupación literario-política de nuestro autor que se manifiesta asimismo en los vibrantes versos dedicados «A los defensores de Bilbao» con motivo del asedio que sufrió la capital vasca por parte de las tropas carlistas en 1836 y que terminó con una gran victoria del ejército isabelino al mando del general Espartero. El poema, de no mucha calidad literaria, es buena muestra, sin embargo, del interés de su autor por la marcha de la guerra civil. El tono es algo grandilocuente y desmelenado como puede observarse en estas estrofas:

Vuelva a mis manos el laúd sonoro,
vuelva a mis manos, y el cantar sublime,
blando, acompañe con sus cuerdas de oro...
Venga, venga el laúd.

Que ya cesó el dolor, y el alma mía
del fuego de los libres inspirada,
cobra otra vez la bélica energía
por mágica virtud.

Mal apagada la celeste llama
por continuos pesares en mi pecho,
en entusiasmo ardiente ora se inflama
mi yerto corazón

¿Y quién, y quién no canta enajenado,
Bilbao hermosa, tu valor sublime?
¿Quién no celebra tu ánimo esforzado
en bélica canción?

Al año siguiente, 1837, escribió García Gutiérrez en colaboración con Isidoro Gil un «drama de circunstancias» —así lo calificaron sus autores— titulado *El sitio de Bilbao* en el que se escenifica este episodio de la guerra. Escrito en prosa y verso y en dos actos, no se encuentra, desde luego, entre lo mejor del dramaturgo y constituye, en realidad, un acto de propaganda política contra los carlistas y de exaltación de Espartero, hombre, por otra parte, sin muchos escrúpulos morales, bien dotado para la guerra, pero cruel, inculto y ambicioso.

Ese mismo año de 1837 publicó nuestro autor una comedia lacrimógena en cinco actos, *Magdalena,* escrita en prosa y verso, cuya representación fue prohibida por la censura, al parecer no por razones políticas sino morales, en la que el hermano de la protagonista —una desgraciada y hermosa joven seducida y abandonada por un señorito calavera del que tiene una hija— es un valiente militar que está en la guerra carlista de Navarra. El militar es naturalmente isabelino y vengará en duelo la deshonra de su hermana.

Las guerras carlistas continuaron prácticamente durante toda la vida del escritor. Después de cinco años de apaciguamiento de las hostilidades estalló la segunda guerra civil en 1846; es la llamada guerra *dels matiners* que se prolongó hasta 1849. Aún hubo una tercera que se produjo al poco de que, destronada Isabel II en 1868, se pensase que don Amadeo de Saboya fuese el nuevo rey de España en 1871. La guerra duró de 1872 a 1876, hasta que las esperanzas carlistas se vinieron definitivamente a tierra con la Restauración de los Borbones en la figura de Alfonso XII en 1874. Pero no sólo eran las guerras propiamente dichas las que enrarecían el ambiente del pasado siglo en España. Durante toda la centuria se fueron produciendo multitud de pequeños sucesos, de pronunciamientos, crisis de gobierno, amenazas de nuevas guerras, lo cual hacía que la inestabilidad política fuese una constante en la vida española. Y todo ello se reflejaba, como era lógico, en el subconsciente colectivo del que formaba parte el autor, pero también su público. El que la mayoría de los dramas de historia española tuviesen el reflejo de una guerra civil se había constituido en algo familiar, natural para el público de teatro de la época.

Y como tantos otros autores románticos —Martínez de la Rosa, el duque de Rivas— también García Gutiérrez, aunque de manera harto más modesta, se sumó a la vida política activa.

En 1864 entró a formar parte del Partido Progresista y una vez triunfante la Revolución de 1868, el escritor fue premiado con un puesto de Cónsul en Bayona y luego en Génova, lugar en el que muchos años atrás había situado la acción de su *Simón Bocanegra*. Sus intervenciones políticas de estos años responden a una mentalidad liberal que se manifiesta de manera clara en la mencionada Oda «Abajo los Borbones» que con música de Emilio Arrieta —el autor de la famosa *Marina* y colaborador de García Gutiérrez en ocho títulos de zarzuela grande— alcanzó un éxito popular apoteósico. La oda pertenece más bien al apartado de la poesía panfletaria o de propaganda política cuya justificación sólo puede comprenderse en el exaltado ambiente de una revolución. Además de los Borbones también se denigra a los Austrias, en especial a Carlos I a quien llama «verdugo de Castilla», en cuyo reinado, como luego veremos, se sitúan varias obras del autor que tienen como fondo las luchas civiles de comuneros castellanos y germanías valencianas. Veamos una pequeña muestra del poema:

La paz con el trabajo y el arte con la ciencia,
sean desde hoy las armas que enciendan nuestra lid.
Mas si de España atacan la santa independencia,
veréis cómo retoñan los vástagos del Cid.
¡Abajo los Borbones, de nuestra patria mengua y horror;
muestre España a las naciones alta la frente, limpio el honor!

La larga oda «Al rey de España Amadeo I», escrita en 1871 vuelve a mostrarnos a un García Gutiérrez esperando en el arreglo de las cosas de España, en el triunfo de la libertad y de la justicia. En este sentido, el poema puede considerarse paralelo a aquél escrito casi cuatro decenios atrás y dedicado a Isabel II. Pero si aquellos deseos no se cumplieron tampoco tendrían lugar los expresados ahora: don Amadeo renunció al trono en febrero de 1873 y los versos de García Gutiérrez fueron reflejo de un deseo efímero. El poema tampoco es literariamente brillante aunque esté más acabado y pensado que los anteriormente señalados. He aquí un breve fragmento:

Tras noche de dolor, luces derrama
serena aurora de risueño día,
y a la voz de ese pueblo que os aclama
siento romperse el hielo que envolvía
de mi cansada inspiración la llama;
y arrebatado en alas del deseo,
rasgando nieblas y allanando montes,
en torno de mi patria abrirse veo
alegres horizontes.

El vicio encadenado,
vendida la ambición, muerto el perjurio,
será vuestro reinado,
sobre incruentos triunfos levantado,
de era de larga paz dichoso augurio.

El liberalismo y la progresión de García Gutiérrez hay que entenderlos desde una perspectiva de época ya que de otro modo seríamos injustos; en sus obras encontramos sí defensas apasionadas de la libertad y de los derechos del pueblo llano frente a las tropelías y abusos de la nobleza, pero también otros aspectos que, desde la óptica actual, responden a una mentalidad más bien conservadora e incluso, en ocasiones, raccionaria. Veamos algunos ejemplos de todo ello.

En una alta comedia titulada *Eclipse parcial* que se estrenó en Madrid en 1863, obra agradable, bien escrita y con unos acertados toques de ironía, García Gutiérrez defiende el matrimonio como institución frente al divorcio, llegando a comparar al primero a la cruz de Cristo (no siempre florida y bella, pero santa) y al segundo con la cruz del mal ladrón. El autor no puede ser más claro.

En sus dramas históricos la nobleza suele ser protagonista; los buenos se comportan respondiendo a la divisa «Nobleza obliga» —título, por cierto, de otra comedia del escritor— y esto aún cuando ignoren su ilustre cuna y crean pertenecer a una clase social mucho más baja. Este es el caso de Manrique en *El Trovador,* o don Ramiro en *El bastardo,* el primer hijo del conde de Luna y el segundo del rey de Navarra. Los nobles «malos» son los que no se comportan como tales, atropellan las leyes del honor, son cobardes, traicionan su palabra o recurren a acciones viles para obtener o satisfacer sus deseos; tal es el caso del conde don Pedro en *La mujer valerosa* (1845), que resulta mentiroso y traidor o el conde don Félix en *Juan Lorenzo* (1865), que se comporta con altanería y total desprecio hacia el pueblo, como se desprende de estas palabras defendiendo los privilegios de la nobleza frente a las justas aspiraciones de los oprimidos:

que erremos o que no erremos
nosotros siempre tenemos
la razón de nuestra parte

(acto II, escena V)

Esta actitud de fuerza de la mala nobleza será la causa fundamental de los revueltas civiles de las germanías valencianas.

La política social para García Gutiérrez no es que todos lleguen a ser iguales sino que cada clase se comporte con la dignidad que le es propia, habiendo terrenos, el del honor, por ejemplo, en los que siguiendo la mentalidad dramática de nuestra Edad de Oro, nadie es más que nadie. En las tragedias y comedias de nuestro escritor se respetan las leyes sociales, los nobles se casan con los nobles y los villanos con los villanos; no hay mezcla y cuando por excepción la hay el autor, ingeniosamente, se las compone para poner las cosas en su sitio. Así, en una alta comedia titulada *Sendas*

opuestas (1871), la protagonista, Berta, una joven bellísima, inteligente y discreta pero hija de un labrador rico se enamora y es correspondida por Jorge, hijo mayor de un lord inglés. Después de múltiples peripecias el matrimonio se llevará a cabo con el consentimiento del padre aristócrata que admira las grandes cualidades de la joven, pero... a condición de que Jorge renuncie al título y a la herencia que comporta su primogenitura y éstos pasen a su hermano menor que, naturalmente, continuará la estirpe casándose con una mujer de su clase.

En otra comedia del autor, *El caballero de industria* (1841), obra divertida y amena, se juega con el deseo de un padre rico de casar a una de sus hijas con un «título», lo cual provocará numerosos enredos y equívocos aprovechados por un cazadotes o caballero de industria que haciéndose pasar por aristócrata está a punto de conseguir sus propósitos. El final tiene una moraleja que se resume en los siguientes versos:

Deje usted esa manía
de títulos y de nombres
y nunca aprecie a los hombres
por su estado o jerarquía.

Pero también lleva en sí una condena implícita de los matrimonios entre distintas clases como algo «contra natura». El orgullo del propio nombre, de la clase social elevada es una constante en los dramas de García Gutiérrez cuyos protagonistas no se cansan en proclamar la nobleza de su linaje:

Habláis al conde de Luna
hidalgo de pobre cuna.

le dice don Nuño a Manrique en el acto I de *El Trovador* y con parecido orgullo se manifiesta don Ferriz en *El rey monje,* Fiesco en *Simón Bocanegra* o don Enrique de Vargas en *Samuel.* Esta actitud se repite en buena parte de los grandes dramas románticos de la época desde el *Hernani* de Víctor Hugo —son paradigmáticos en este sentido los personajes del protagonista y de don Ruy Gómez de Silva— hasta el *Don Alvaro* del duque de Rivas, en los que aparece asociada al carácter español.

Después de aquellos dramas de los años treinta a los que antes hicimos referencia —*El sitio de Bilbao, Magdalena*— García Gutiérrez no volvió a hacer alusión o referencia expresa a las guerras carlistas. Serán las numerosas contiendas civiles del pasado español las que servirán de marco a la acción dramática. Pero este marco no tiene, curiosamente, clara intención política de trasladar esas acciones al mundo contemporáneo. No hay en esas guerras civiles indicios que permitan suponer, por parte del autor, un deseo de identificar a los contendientes con isabelinos y carlistas. Todo lo más existe una inclinación a que los mejores, los protagonistas que responden al sustrato político y personal del escritor, pertenezcan al bando de los perdedores. Esto se manifiesta ya desde *El Trovador* en el que Manrique es partidario del conde de Urgel durante la guerra civil que a comienzos del siglo XV sostuvieron los pretendientes a la corona de Aragón, guerra que terminaría con el triunfo de don Fernando el de Antequera el cual, tras el Compromiso de Caspe (1412), se convertiría

en rey. Don Jaime de Urgel continuaría la lucha hasta ser definitivamente derrotado en 1413, derrota que le hizo permanecer en prisión durante el resto de su vida y le acarreó la pérdida de todos sus bienes para él y sus descendientes.

Esta mayor identificación con los perdedores de las guerras civiles se ve claramente en los cuatro dramas que transcurren durante el reinado de Carlos I. En *La mujer valerosa* existe un verdadero canto a las virtudes de los comuneros simbolizadas en doña María de Pacheco, esposa de Juan de Padilla, que sostiene una heroica defensa de la ciudad de Toledo. Su arenga en el último acto a los toledanos para que continúen la lucha para defender la libertad de Castilla, cuando acaba de enterarse de la decapitación de su marido, posee una grandeza teatral indudable. Pero Toledo fue conquistado y doña María hubo de huir a Portugal de donde no pudo nunca regresar a Castilla, ni siquiera después de muerta como fue su último deseo y ello por orden precisa de Carlos I que jamás la perdonó. En *Juan Lorenzo* y *El encubierto de Valencia* es la rebelión de las germanías la lucha fratricida que se escenifica. En una y otra obra, los mejores hombres, los que tienen verdadera nobleza de alma, Juan Lorenzo y Juan de Bilbao, son aquellos que defienden las causas del pueblo contra la rapiña y el abuso de la nobleza valenciana sostenida en sus injustos privilegios por el extranjero Carlos. Ambos héroes populares terminan mal: Juan Lorenzo, una mezcla de intelectual y artesano, morirá de un ataque al corazón, solo y lucubrando sobre la flaqueza y la vanidad humana; Juan de Bilbao contemplando la derrota de los suyos ante el ejército real cuyos jefes impondrán a los agermanados unas condiciones más injustas que las que venían padeciendo. El «mensaje» político de *Juan Lorenzo* parece responder al pensamiento personal de García Gutiérrez y también supone, acaso como excepción, un trasunto de los acontecimientos políticos de una época (1865) que preludiaba la caída del régimen isabelino y el triunfo de la revolución liberal acaecida tres años más tarde. La respuesta del protagonista ante el pueblo, que lo considera su jefe, y que le pregunta cuál es la causa de que decida levantarse en armas contra la tiranía, es muy elocuente:

Libertad tiene por nombre:
aclamadla, y que en el seno
de nuestras desdichas brote.
Acaben la inútil queja
y los cobardes clamores:
males que tanto lastiman
no se remedian con voces.
Cuando la justicia calla
y la razón se desoye,
¡la fuerza, Guillén!; la fuerza
es el único resorte.

Y si *Juan Lorenzo* resultó un fracaso teatral, la causa debe buscarse no en la calidad de la obra sino, precisamente, en la caída y desengaño que el personaje central sufre en el último acto del drama cuando lo que el espectador quería, tal y como había

acontecido el año anterior con *Venganza catalana,* era el triunfo de las ideas revolucionarias y de un jefe heroico y capaz de derribar al poder establecido.

Un nuevo título *De un apuro otro mayor* (1843) tiene como fondo histórico la rebelión de los comuneros, aunque en este caso García Doncel. El drama plantea un colaboración con Luis Valladares y Carlos García Doncel. El drama plantea un problema de conciencia; acaba de celebrarse la batalla de Villalar y don Juan de Herrera, un comunero, se refugia en Zamora ocultándose en el palacio del gobernador, amigo suyo y hermano de doña Inés, con la que está casado en secreto. La lucha interna del gobernador por no traicionar a su amigo ni tampoco a su rey a quien debe obediencia resulta un conflicto perfectamente teatral. En la obra puede detectarse una soterrada simpatía del autor —o de los autores— por los comuneros que les lleva a dar a la obra, luego de múltiples intrigas, un final feliz.

En *Gabriel* (1844) la guerra civil es la de Sucesión a la corona de España a la muerte de Carlos II (1700), entre los partidarios de Felipe de Borbón y de Carlos de Austria. La larga y sangrienta guerra (1702-1714), sobre todo en los territorios de la corona de Aragón, finalizó con el triunfo de Felipe V. En *Gabriel,* cuya acción se desarrolla en Barcelona durante la guerra, los dos personajes rectos y nobles, don Jaime y el protagonista que da título a la obra, son partidarios de don Carlos que simboliza un estado de carácter federal con absoluto respeto a los fueros frente al centralismo castellano-borbónico de Felipe V. Por el contrario, el «malvado», don Juan de Cardona, vil seductor con engaño de la protagonista, es firme seguidor de Felipe. Se muestra aquí, una vez más, la antipatía del dramaturgo por los Borbones y una cierta nostalgia por lo que pudo haber sido la victoria del archiduque como más partidario de las libertades de los pueblos, siempre dentro del mayor juego poético que dan los futuribles.

Más difícil era que el público, o los lectores, se identificasen con otras guerras civiles en las que el dramaturgo no había aclarado quiénes eran los buenos y quiénes los malos. Sobre las guerras fratricidas entre los herederos de Sancho el Mayor de Navarra, escribió García Gutiérrez dos dramas, *El bastardo* y *El caballero leal* —ninguno de especial calidad—, en los que no queda muy bien parada la figura de don García, el verdadero y legítimo heredero del monarca, pero tampoco sus reales hermanos, si bien don Ramiro, protagonista de *El bastardo,* es figura que no carece de nobleza. El desenlace de *El caballero leal* con la muerte de don García en Atapuerca debida a una traición no resulta esclarecedora; el dramaturgo no toma partido como tampoco lo hace en otros dos dramas que trascurren durante las luchas entre Pedro I y su medio hermano, el futuro Enrique II: *El paje* y *El tesorero del rey,* este último escrito en colaboración con Zorrilla. La guerra será la causante, en el primero de estos dramas, de la huida forzosa de don Rodrigo de Vargas, partidario de don Enrique, y la subsiguiente boda de su amante, doña Elvira, con el conde de Niebla, seguidor de don Pedro. Sólo cuando la victoria del bastardo se haya producido podrá regresar don Rodrigo a su tierra y ser víctima de su terrible tragedia. Pero la guerra en sí, aunque desencadenante de los acontecimientos, carece, a mi juicio, de significado político.

Tampoco creo que pueda vincularse a un acontecimiento político concreto de la España del autor las guerras civiles entre patricios y plebeyos de *Simón Bocanegra,*

excelente drama, en el que el escritor se muestra mucho más preocupado por las intrigas y pasiones personales, ni tampoco en las luchas entre castellanos y leoneses en *Las bodas de doña Sancha* (1843), obra en que es, de nuevo, la venganza personal la verdadera protagonista.

Algo distinto es el caso de *Empeños de una venganza* (1844), situado en tiempos de Felipe II (pese a que el ejemplar que he leído, la primera edición de 1844, hace que suceda durante el reinado de Felipe III) y cuyo trasfondo recoge la rebelión de los nobles que se conoce como el levantamiento de la Alpujarra (1568-1571). Aquí hay ya una leve pero cierta toma de partido por parte del autor contra la tiranía real y una no disimulada simpatía por don Diego, ejemplo de noble cristiano que es uno de los principales implicados en la rebelión contra Felipe. Pero también es necesario señalar que la ingriga amorosa, la venganza y el misterio del niño perdido, ocupan en la obra una parte más importante que la meramente política.

En algún otro drama encontramos un fondo de guerra que, en cierto sentido, también puede considerarse como civil. Es el caso de *Afectos de odio y amor* (1850) en el que la acción tiene lugar en Portugal durante el conflicto armado entre Felipe II y el Prior de Crato por la sucesión a la corona portuguesa a la muerte del rey don Sebastián. García Gutiérrez resuelve la paz entre ambas naciones haciendo terminar en boda su comedia: una dama portuguesa, doña Teodora, acaba casándose con el capitán español don Juan de Silva. En *Zaida* (1841) nos llegan los ecos de la guerra de Sevilla entre su rey moro y su aliado Alfonso VI por una parte y los invasores almorávides por otra, aunque el verdadero conflicto de la trama se plantee en torno a la personalidad de la protagonista que por ser mora es rechazada por la corte castellana.

Si ahora volviésemos a hacernos las preguntas del principio acerca de la razón por la que en tantos dramas de Antonio García Gutiérrez encontremos el tema de las guerras civiles y su posible vinculación a los hechos políticos contemporáneos, mi respuesta se inclinaría por considerar esta característica como un reflejo subconsciente de su propio tiempo y que sólo en algunos casos concretos, en los que se han señalado, las ideas políticas del autor adquieren evidencia dramática; como es lógico, esas ideas responden al contexto social y a las circunstancias políticas por las que atravesaba España en esa época, teñidas siempre de ese matiz inconfundiblemente romántico que rodeó siempre a la creación literaria de nuestro autor. Tal vez la puesta en escena de alguno de sus dramas más representativos aclararía algo más las cosas. Sería, probablemente, no sólo un acto de justicia para con un autor relegado al silencio sino también una forma de conocimiento de la realidad social, política y humana de un tiempo del que inexorablemente somos herederos.

CARLOS RUIZ SILVA
Peña del Sol, 14.
MADRID 28034.

Armonía Somers: Sondeo intuitivo y visceral del mundo

Oficio de leer

Referirse a las dificultades que presenta la narrativa de Armonía Somers, para el lector principiante sobre todo, ya es tópico y si las recordamos ahora es para reafirmar y corregir, en lo posible, este criterio nacido las más de las veces de la comodidad —lo que no implica afirmar su falsedad—. Quizá no exista ninguna narración de esta escritora uruguaya que se entregue con facilidad y ella misma entiende que es irremediable. Armonía Somers se explayaba sobre este punto enfrentando lo anecdótico a otra cosa más importante y describía la función —tantas veces decisiva— del lector.

> Siempre hay algo más importante que la anécdota, tantas veces prescindible. Me gusta que rastreen ese algo más, porque así como existe un oficio de escribir hay también un oficio de leer. Y muchas veces, a través de esta última instancia, y no tanto respecto a los críticos como a los lectores desconocidos, me vengo a enterar de mis cosas más allá de la propia intención. Esta especie de mayéutica es, sin duda, lo que más justifica el dolor de crear, y también el de convivir. Porque en ese juego de vasos comunicantes uno descubre, a su vez, a quienes lo han descubierto. Ese misterio que vive detrás de la anécdota, como las pequeñas y peligrosas arañas detrás de los cuadros, no puedo darlo sin destruir la virtualidad sugerente [1].

Entorno literario

Armonía Somers (Uruguay, 1917) pertenece por derecho de nacimiento a la llamada generación uruguaya del 45 [2]; sin embargo, puede considerarse como una de esas excepciones que niegan o justifican el valor último de este criterio que, con tanto ahínco, se cuestiona hoy. Es que al pasar revista a ese ser generacional —a sus temas, sus predilecciones, sus problemas— encontramos algo más que divergencias; hay, en verdad, un desentendimiento casi completo en relación a las obsesiones que tipifican la obra de esta escritora y aquellas por las que se inclina el resto del grupo.

Armonía Somers comienza a publicar relativamente tarde —1950— y su primera obra será una novela [3]. Ya muestra esta narración los rasgos más característicos y

[1] A. FRESSIA y J. M. GARCÍA REY: «Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers», *Revista Sintaxis,* Montevideo, abril 1976, núm. 2.

[2] Los integrantes de esta generación que han obtenido más renombre son: Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti y Mario Arregui, en la narrativa; Amanda Berenguer, Idea Vilariño e Ida Vitale, en la poesía; Angel Rama, José Pedro Díaz y Emir Rodríguez Monegal, en la crítica literaria; Carlos Maggi, en el drama, y Carlos Real de Azúa y Manuel Claps, en el ensayo.

[3] Las obras de Armonía Somers son: *La mujer desnuda* —novela—, 1950; *El derrumbamiento* —cuentos—, 1953; *La calle del viento Norte* —cuentos—, 1963; *De miedo en miedo (los manuscritos del río)* —novela—, 1965;

definitorios de su estilo y entre ellos uno de los de más peso: la originalidad. Podríamos citar algunas de las circunstancias que colaboraron desde lo personal a perfilar ese rasgo —desinterés por los grupos, los cenáculos y todo aquello se llama comúnmente vida literaria—, pero quizá sea suficiente a los efectos de este trabajo caracterizar someramente una obra que ya va siendo larga y reconocida [4].

Visceral y auténtica

En esta narrativa lo que no se encuentra es la concesión; ella se genera en un territorio donde no hay contemplaciones posibles porque es el territorio de lo visceral y auténtico y por el que, repitiendo pensamientos de la autora [5], se desplaza con los movimientos instintivos de un ciego en su noche plena y donde conoce la vida abierta y secreta de todas las cosas que se le brindan de por sí. Desde este ámbito es que la obra se muestra como maldición y exorcismo para quien la crea. *(Y le doy al término maldición su sentido de cosa que nos cae encima, sin elección y sin apelación posible. Claro que esto sólo con validez respecto a la literatura de índole entrañable. Es a ese nivel donde se da la literatura como transformación de la realidad. Para entonces ya comienza a ser un exorcismo)* [6].

En este sondeo instintivo el hombre aparece como un ser en soledad, irracional y emotivo, sujeto a su humanidad que es antes que nada tragedia de incomunicación y muerte. El «Tríptico darwiniano» es —aunque en tono humorístico de relato menor— un relato que concentra buena parte de estas características. También muestra hasta qué punto la humanidad se parece a la animalidad. Es probable que esta asimilación se conjugue con el escepticismo para alejar —tantas veces— a la creadora de sus personajes. Este distanciamiento se marca con claridad en la ironía, el sarcasmo o el humor negro que son formas habituales, aunque no únicas, de presentar ese mundo de ficción.

Estos hombres viven su amargura y su agonía *mascullando, enrostrando, escupiendo* sus convicciones y sus problemas; lamentando su condición muchas veces desde la conciencia misma de su impotencia y pequeñez. Los personajes de sus cuentos y novelas son seres desvalidos, ridículos, ciegos, trágicos, sentimentales, cómicos y, sobre todas las cosas, comunes y corrientes.

Ahora bien, para trasmitirnos las vivencias de estos seres comunes —involuntariamente solitarios y triviales— la escritora echa mano de cuanto recurso cree necesario sin preocuparse (obviamente) por los críticos literarios. Y así, entonces su

---

Un retrato para Dickens —novela—, 1969. A estas ediciones hay que sumarle dos tomos de cuentos llamados *Todos los cuentos,* 1967, que reúne los ya publicados y nueve inéditos y una antología *Muerte por alacrán,* Calicanto, Bs. A., 1979, que incluye un cuento inédito. Muchos de sus cuentos se han incluido en antologías generales, ya en el Uruguay, ya en el exterior y otros fueron traducidos y publicados en revistas alemanas, francesas y estadounidenses. Su última novela es *Sólo los elefantes encuentran mandrágora.*

[4] Entre los estudios que sobre la obra de Armonía Somers se han realizado cabe citar el de la profesora norteamericana Evelyn Picón Garfield, *Yo soplo desde el páramo: La muerte en los cuentos de Armonía Somers,* «Texto Crítico», Universidad Veracruzana, México, 1977; como así también la ponencia de Helena Araújo, *Ell derrumbamiento,* presentada en mayo de 1980 en un coloquio sobre el cuento que tuvo lugar en La Sorbona.

[5] W. Penco: «Armonía Somers. El mito y sus laberintos», *noticias,* Montevideo, octubre, 1979.

[6] *Op., cit.,* ver nota 1.

narrativa se mueve ya dentro de los cánones de la llamada literatura realista, ya por esos espacios de la ficción libre de los lastres referenciales más comunes. Este movimiento va pautado por una amplia libertad de criterios, por una parte, y por los consejos de su intuición creadora por otra. De esta forma, su obra nos muestra un mundo demasiado conocido, demasiado humano si se quiere, pero ahondado hasta lo irreconocible, profundizado casi con furia hasta los límites mismos de lo patético, lo tierno o lo macabro.

El humor

En este cuadro esbozado de su narrativa, el humor se parece más a una revancha que a un acto de esparcimiento; el humor no es juego, sino denuncia y grito y, por ello, las más de las veces se convierte en humor negro. El humor aparece en los distintos niveles de significación del texto: desde la palabra —que puede ser un nombre— hasta la circunstancia creada por un largo y rico contexto. Llamar a un personaje Honoribaldo Selva ya es reidero, pero si este individuo es encarnación de la muerte y se despide de sus compañeros de juergas entre eructos, hipos y vahos de alcohol para morírseles en la madrugada y desaparecer con la correntada de un río —como sucede en el cuento «El entierro»—, la broma pasa a ser macabra.

El humor surge del distanciamiento o se combina con él para enseñar en la distracción. También sirve este tipo de humor para marcar la desmitificación, aunque después del mito no haya nada.

La escritora distancia, quiebra clichés: inventa otro tipo de vinculación entre las cosas y los seres en la obsesión de descubrirles el envés. Cuando quiere comunicarnos una acción erótica escribe que las piernas se frotan por debajo de la mesa «como rodillos pulidores», en otro lugar leemos: «como quien saca un caramelo del bolsillo me ofreció una sonrisa también especial, de la marca que usaba para todo».

Una filosofía pesimista

Las primeras comprobaciones surgidas de la lectura han de ser negativas. No puede ser de otra manera: toda la obra de Armonía Somers rezuma preocupaciones de índole moral y nos lleva a reflexionar acerca de la vida humana y sus circunstancias. Esta nos es presentada como una *misteriosa cuerda* que nos hace actuar, *un misterio que nunca se podrá aclarar por más que uno vuelva y revuelva en su cochino pozo negro,* tal como declara uno de los personajes. En este panorama la locura aparece como una evasión que no es menos positiva por involuntaria. En *La calle del viento norte,* a un muchacho «alegre y silbador» el viento *pone el carro de sombrero dejándole en una pérdida de todas sus molestias.* La existencia del hombre es una contingencia de la fatalidad —como lo recuerda la propia narradora—, una situación desventajosa a la que sólo puede sustraernos la locura o la muerte y que convierte a sus personajes en prisioneros de la miseria y de la desesperación. Si la vida resulta un *cochino pozo negro* y la locura una feliz deserción, no parece la especie humana el ejemplo corroborador de la justicia y ésta se transforma en una mera abstracción de juristas. Tan ausente como la justicia

resulta Dios, su principal representante. Y para con esa ausencia tiene la autora la actitud de quien exige y juzga con dureza, pues aquel ausente aparece como contraventor de su propia esencia ya goce en la tragedia humana ya se burle de las esperanzas y preocupaciones de esos seres.

Su obra se convierte automáticamente en contrapartida de una imagen idealizada del mundo para mostrarlo en su desnudez y desgracia —tomando este término en su sentido estricto—; la escritora se encarga de darnos la historia del fraude y la mentira, desmitificando ese mundo hasta descubrir el fango de la miseria del hombre. No en vano sus temas son las «infalibilidades como el destino, la muerte, el amor».

Si el verdadero estado de las cosas es el desorden tal como leemos en *Muerte por alacrán,* una actitud normal —asidua en la escritora— será ese distanciamiento que se observa fácilmente en el uso de la ironía. No obstante, esta actitud no trasunta la frialdad del que observa remotamente como podría hacerlo algún dios distraído o abúlico que inventa sus creaturas, pero no padece con ellas. Este grado de independencia afectiva —por ponerle un nombre— la encontramos entre Borges y sus personajes. Pero en escritores como Armonía Somers la filosofía siempre va después y será una filosofía de la desesperación, un existencialismo que se compadece de sus creaturas porque compadece a la humanidad, a su propia humanidad. A pesar de todo, esta actitud no se trasmite al lector con un sentimentalismo plañidero, sino con la acidez de quien exige a sabiendas de que no podra lograr nada; es la voz de quien elige una postura igualitaria y no la supeditada de la humillación. No extraña, entonces, que los temas que entretejen la narrativa de la escritora uruguaya resulten tan humanos y entrañables: amor, muerte, soledad, incomunicación, libertad, etcétera.

Ese humano padecimiento, ese estar padeciendo junto al que sufre, aparece incluso cuando el tema al que apunta una obra —a veces en su totalidad— es la libertad. Respecto a este punto la narradora se explaya:

> No niego que exista una fatalidad en mis situaciones y en mis personajes, alguno de ellos como Rebeca Linke en *La mujer desnuda,* el hombre del bigote amarillo de *La calle del viento norte,* los camioneros de *Muerte por alacrán,* encarnando el papel de instrumento o víctimas de un intento de libertad o de su derecho a la misma sin solución. Pero porque esos personajes en cierto modo arquetípicos no puedan asumir la libertad, mejor dicho, fracasen en el intento, ello no significa negar la libertad como meta del hombre en el proyecto existencial. Lo que yo veo es una especie de ley feroz en el universo que envía el rayo sobre aquellas cabezas. Y de esa contingencia sólo soy testigo y relator [7].

Es cierto que de la libertad no queda más que como deseo para una meta que ha de estar en alguna parte. Lo otro, lo que se siente con más dureza, es la necesidad de agarrarse a la vida *con todas las uñas,* acto ciego casi animal nacido de la desesperación y la ignorancia. Es que llega un punto siempre en que sucede *lo que no se piensa casi nunca. Que ese algo que configura la armazón de la fe, la parte material del mito, se derrumbe de golpe. Y que todo lo que había en derredor deba acomodarse a lo que queda, a la nada.*

JOSÉ MANUEL GARCÍA REY
Valdecanillas, 55, 4.º D
28037 MADRID

[7] *Ibíd.*

El pensador de Rodin (Tríptico darwiniano, III *)

III

Entraron abuelo y nieto al zoo tal como se los ve siempre según el clásico esquema. Cierto que los abuelos tienden ahora a ser más jóvenes; es decir, que aquello de la barba blanca y el bastón quedaría relegado, si acaso, para el bisabuelo. Pero hay moldes que se repetirán siempre, como las rosas de maíz, los maníes, el chocolate, todo para atender el noble metabolismo. Y también la perfidia incluida en ciertos materiales desechables. Esto último ya ha sido captado por los animales, y su reacción es así mismo típica: escupirlos, dice el guanaco, y a veces hasta incluyendo el bolo alimenticio; colocar en fila las dádivas, elegir lo que sirva y arrojar la broma por encima del lomo, según los elefantes; gratificarlos con actos obscenos, dicen los monos practicando las mismas indecencias del hombre, aunque lográndolas con más gracia. O sea, y en todos los casos un comportamiento cada vez más liberal y atrevido, como si dieran el ¡ufa! cada domingo, como si vieran al trasluz a sus visitantes, pero siempre tal si la inteligencia, mi querido Charles, hubiese hecho su vuelta redonda hacia la bestia dejando a la criatura humana desubicada en la escala, o más bien volviendo a aquella estupidez que debió ser la de los dinosaurios, tan grandes que no podrían vislumbrar su probable fin, aunque, eso sí, mejor para ellos, porque el fin pensado es el principio del mismo fin, y si mis soldados pensaran me quedaría sin soldados, supo decir alguno que no viene al caso nombrar, pues para qué, lo principal y eterno es lo dicho, no el perecedero dicente.

El chimpancé me pareció ese día más triste que nunca. Estaba sentado sobre un madero a modo de banco, apoyaba la mandíbula en la palma de la mano izquierda, el codo en la parte inferior del marco de la reja y tenía los ojos puestos en algo que debería estar muy lejos, o por lo menos no se veía. Hice la prueba de mirar hacia eso, pero no había más que otras jaulas, otros animales, gente grande, chicos como yo aunque tal vez más inteligentes, pues se los oía leer en las placas el nombre de cada huésped. En mi caso el diagnóstico de la psicóloga infantil consultada había sido de disléxico. No sé lo que quiere decir la palabra, o mejor de dónde viene, y si es que está en los libros no lo podrá descubrir ya que no leo. Mis compañeros del colegio me llaman el Diccionario Cerrado, pero no lo soy tanto. A veces abro alguno para mirar las figuras, principalmente las de animales, y veo por dentro unas filas horizontales en blanco y negro, vaya cosa aburrida. Y también el mismo pelmazo en los diarios, las revistas, las leyendas de la TV. Y el asunto, que permanecía oculto, se descubrió en la maldita escuela. Porque de pronto, y luego de las primeras acusaciones de pereza y hasta de castigos que no dieron resultado, se cayó en sospechas: yo era un fenómeno de esos que no leen, y si acaso copian la letra no saben después lo que escribieron. Y esto que ustedes están viendo no lo escribo tampoco, simplemente lo transmito gracias a algo que aprendí del Pensador del Zoo, un secreto entre él y yo, lo único que puedo revelar por ahora.

Lo cierto fue que se armó un gran alboroto luego del fallo de la psicóloga y también

---

* La parte I de este texto se publicó en Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, *Caravelle,* Toulouse, 1975. La parte II en *Maldoror,* Montevideo, 1976 (*Nota* de J. M. G. R.).

de los médicos, quienes me andaban alrededor como moscas al dulce. Que se haga lo más que se pueda para descubrir las causas, oí decir a mi madre cierta vez, pero eso de enseñanza especial no, todo el mundo se enteraría, mejor mantenerlo tapado. Me analizaron la sangre, la saliva y otras cosas. Me aplicaron unas pruebas como para imbéciles que ellos llamaban tests, algunos de los que me resultaron divertidos porque al menos podía engañar a todo el mundo diciendo o haciendo lo que no se debía, y también un examen nombrado como electroencefalograma, y eso sí que metía miedo, casi escapo del laboratorio. Y otras majaderías conocidas como pruebas de motricidad, y de sílabas, y de palabras, y de sonidos. Mi padre y mi madre tuvieron largas sesiones en la clínica hablando de sus padres, sus abuelos, sus bisabuelos y más allá, dibujando para eso un árbol con raíz, tronco y un gran ramerío terminado en un pequeño gajo seco y sin más retoños en el que dijeron me encontraba yo. Pero ahí no terminaba todo, ya que debieron ir de nuevo con una lista de las causas de muerte de cada una de aquellas vejeces, consiguieron y llevaron cartas amarillas escritas en años que parecían el principio del mundo, y para eso fue necesario que cada uno demostrara su buena memoria y sobre todo para el dar y recibir los reproches como va y viene la pelota en el fútbol. No, tus padres no fueron tan ilustrados como los míos, oí una vez, y a continuación esto: ni los tuyos tan sanos como me habías hecho creer. Y así se arrojaban todas las noches al acostarse una cantidad de cosas que yo escuchaba desde el cuarto o yendo a poner la oreja tras la cerradura del de ellos. Hasta que en una ocasión me llegó algo tan extraño dicho por mi madre que me pareció sacado de un cuento de terror:

—Me abrí paso entre las telarañas y el polvo del desván y allí he visto uno de los álbumes de daguerrotipos y fotos de familia que por suerte no había quemado como lo pensara muchas veces.

—¿Y qué has encontrado de particular, si se puede saber? —dijo mi padre desde el cuarto de baño donde se cepillaba los dientes.

Ella demoró un poco en responder, parecía querer jugar, o a lo mejor se habría llenado la boca de horquillas como lo hacía siempre. Hasta que al fin soltó la novedad.

—He visto que tu bisabuelo, es decir, el tatarabuelo del niño, tenía cara de mono. Sí, era un verdadero mono con lentes y muy bien vestido sentado en un sillón junto a un árbol, pero pelando una banana con ambas manos.

—Así se pelan las bananas fuera del protocolo, según creo.

—No, tu antepasado no utilizaba una mano delicadamente para sostener y la otra para mondar, la forma como lo hacía era muy rara, y tal hombre no debió aprender a leer, de eso estoy segura.

—El fue... ejem... no sé lo que fue, pero tengo noticias de que hizo mucho dinero, todo lo que poseemos hoy salió en un principio del hombre de la banana, querida señora, y no de tu pobre gente.

Como ella era mujer empezó a llorar, y entre sollozo y sollozo se le oía decir que la dislexia de la criatura, yo, vendría de tan lejos, mi tercer abuelo. Y él, siendo hombre, a echarle en cara su falta de tacto en el hablar de los demás, quizá heredado de algún otro antepasado que ni siquiera se sentaría para comer bananas, pues en una familia tan miserable como la suya las reuniones se harían en cuatro patas antes que el Ramapithecus se pusiera de pie hacía catorce millones de años, y por consiguiente a suelo limpio.

Todo eso empecé a recordarlo mientras llegaba frente al mono con el abuelo, un hombre tan bueno para mí que a veces hace pensar que los libros estuvieran de más, ya que él lo sabe todo. Y lo extraño es cómo llega a transformarse en un chico de diez años al estar conmigo y yo no puedo hacerme viejo ni por un minuto para meterme en él.

—Ese mono se parece —logré decir encontrando al fin palabras y no más ideas tontas— a aquella estatua que vimos en una plaza, aunque la mano la colocó en forma distinta.

El abuelo miró al chimpancé que seguía en la misma posición, luego se echó a reír y exclamó casi sobresaltando al animal:

Es claro, al Pensador de Rodin, sólo que aquel hombre debería estar preocupado por cosas más profundas cuando posó.

—Abuelo —le pregunté como lo que yo era, un pobre disléxico— ¿y si el pensador de la plaza no hubiera aprendido nunca a leer podría igualmente pensar?

Eran mis salidas de siempre. Parecía no sorprenderlo ya con nada, como si el tiempo que no perdía en leer, es decir el tiempo almacenado en mí, quisiera gastarlo en averiguar, y qué cosas, murmuraba el viejo, lindando con la filosofía, y qué podría ser la tal filosofía mascullaba yo, algo de seguro muy enredado cuando sólo pronunciar el nombre requería un sacrificio para la lengua volviéndola tartajosa.

Y ahora estoy junto a ellos en la mesa. Comen cada cual a su modo, se pasan la sal, el vino, el pan, los malos pensamientos. Yo, si lo supieran morirían, hace tiempo que salgo de la escuela quince minutos antes de la hora señalada para la estampida de los búfalos. La maestra parece haber considerado que un niño puede ser disléxico pero no mentiroso e hipócrita por añadidura, y eso de ir a ver si su abuelo, que enviudó y está solo, ha recordado tomar su medicamento de antes de las cinco es un buen gesto del chico. Pero yo, que vivo en camino del Zoo, lo que hago es entrar allí para algo que aún no entiendo. Pago con lo que no gasté en merienda, en dulces y hasta en inútiles cuadernos para una escritura de copia que dicen practico al revés. Y el Pensador está siempre en lo mismo, la palma de la mano bajo la mandíbula, el codo ya pelado en la barra, y qué lástima, lo que siento entonces hacia él nunca lo podré ver escrito por nadie, es como un camino que piso yo solo. Se trata de algo que me abriga hacia adentro igual que si me transformara en leche tibia, y a veces hasta parezco derretirme como una vela cuando me le acerco. No, no me duele nada, más bien quisiera seguir sintiéndolo, me baño en miel, en caramelos fundidos, yo no sé cómo se llamará eso en los famosos libros, pero qué libros tan mudos para mí como el buzón de la puerta del Zoo que se traga las cartas sin saber lo que engulle.

El primer día de mi escapatoria él no me dio importancia. Continuaba allí mirando aquello que no se veía, pero la ventaja estaba en que no fuera el domingo, y aunque el tiempo resultara corto yo tenía mi plática recordando alguna de esas películas que los grandes llamaban de amor y otras cosas así de aburridas. Pero algo me decía que iba a progresar, que el Pensador un día cualquiera repararía en mí, el pobre lampiño al que habían separado de él cada vez más aunque pareciéndosele tanto.

De ese modo pasó una semana sin mucha suerte, hasta que se me ocurrió una idea brillante: subir al depósito de trastos viejos que mi madre había llamado el desván para echar una mirada a los álbumes. Vi de todo un poco, cunas apolilladas, caballos de

madera rotos, osos de felpa despanzurrados, y aquello me hubiera hecho correr escaleras abajo de no encontrar en un estante lleno de polvo los famosos álbumes. Y allí montones de caras, algunas hermosas como los ángeles de las estampas, otras tan feas como sustos, hasta que llegué a la del tatarabuelo, es claro que distinguido por lo de la banana y una gran cadena que debería ser para el reloj de bolsillo a bolsillo del chaleco. Lo observé en todos los detalles, dándole así cierto tiempo para conocerme y entrar en confianza. Un viejo muerto no se encuentra con su tataranieto sin correr peligro de morir de nuevo, pensé. Pero mi corazón también daba saltos, me zumbaban los oídos y respiraba corto como después de una carrera. De modo que según mamá, le dije al fin entre mis sofocos y las nubes de polvo levantadas al mover las páginas, mi dislexia fue lo que me dejaste por herencia ¿no es así? Lo miré fijamente esperando una respuesta, pero él estaba hecho de metal, no daba señales de vida, y hasta contando aquel reloj que se habría quedado quieto en la hora y el día de tantos años atrás, todos se burlaban de mí, eran como los libros, cosas cerradas.

Lo seguí persiguiendo, y creo que le hablé con maldad. Vas a decirme algo, te voy a hacer confesar aunque sea poniendo tu cara bajo mis zapatos, deshaciéndote esas patillas unidas a la barba, esa cara de mono que tiene a mis padres en guerra, ese chaleco floreado, esos brazos casi tan largos como el cuerpo. Y nada. Así que como mis amenazas no resultaban, decidí entonces cambiar de tono: hablarás aunque te duela para tu tataranieto ¿verdad?, no lo dejes solo en medio de estas camas, estos percheros, este caballo manco de cuando mi abuelo era chico... Ya iba a seguir con el recuento de todo el desván cuando de repente sucede, sí, y yo no miento, pues sólo los que saben leer y escribir aprenden también a mentir, sucede que el hombre feo se ha puesto a llorar, llorar como la lluvia hasta mojar el cartón del álbum donde se encuentra pegado. Y quién se explicará algo tan extraño, yo no lo sé, tal vez esté en los mugrosos libros que parecen pasarse todos los secretos, y por eso se ven tan sucios como las manos de la gente. Aunque yo no los necesitaba tampoco, dije para mí, teniendo un posible sábelotodo como el Pensador a un cuarto para las cinco de todas las tardes y también los domingos. Fue así que enjugué las lágrimas del viejo con mi pañuelo, saqué el retrato del álbum, lo guardé entre pecho y camisa y me encaminé a la inútil escuela. No, qué va, aquello no era asistir a ninguna escuela, más bien se trataba de una estación para esperar ciertas cinco menos cuarto donde a la vez se detendría un tren fantasma, el de mis encuentros de verdad con el Pensador del zoo. Porque también debo decir que yo tardaba en dormirme por las noches desde que lo había conocido, y luego hasta soñaba con él, algo que no me avergüenza, ya que mis sueños eran todos civilizados: el chimpancé viniendo a mi cumpleaños, el chimpancé bajo las barbas de Papá Noel, el chimpancé saludándome parado en una sola pata sobre el caballo al trote del circo.

Y ahora, como sucede siempre cuando la ocasión es importante, ha empezado a llover, y esos días chorreantes por todos lados nadie va a los paseos públicos. Yo salgo de la escuela a la misma hora adelantada en quince minutos y me convierto con eso en más bueno que nunca, un niño que no olvida el medicamento de su abuelo por ningún capricho del tiempo. Guardo al tatarabuelo entre los papeles de mi mochila, paso de largo con tristeza por la casa del amigo, camino lentamente para compensar, pesco un resfrío, hago fiebre, deliro en voz alta con el Pensador, causo la risa de mi abuelo, cosquillas en la

ignorancia de mis padres y hasta en la del médico. Y así, viejo ya como de una semana más, reaparezco una tarde a los ojos del habitante del jardín enrejado.

Esta vez el Pensador pareció reparar en mí, al menos sacando la mirada de aquel punto fijo y clavándomela, al tiempo de observar con cierta curiosidad lo que yo sacaba del pecho, la plancha metálica con la imagen del hombre de la banana. Se la alcancé, él alargó la mano libre, tomó con sencillez y buenos modales la lámina, la observó por su cara ilustrada alejándola un poco de la vista como hacía mi abuelo al leer y luego me miró pareciendo pedirme ayuda. Yo tenía casualmente un pequeño espejo en el bolsillo, se lo acerqué no sé si por bondad u otro sentimiento, porque él tal vez no supiese cómo era, y de ese modo sucedió de nuevo lo increíble desde el episodio del desván. Al igual que mi tatarabuelo del álbum, y después de varias comparaciones, el Pensador comenzó a llorar. Pero en su caso con unos gemidos que daban lástima, mientras, y ya no más como Pensador, sino con las dos manos en uso, en una el espejo y en la otra el retrato, se había abierto por fin la brecha entre nosotros. Extendí mi propia mano derecha como indicándole una devolución. El animal sacó esta vez de dentro un corto grito, sonrió como un hombre mostrando sus dientes amarillos bajo unas encías color vino y me devolvió el retrato, aunque no el espejo que parecía pasar a ser su tesoro. Yo entendía mucho eso de los tesoros, ya que tenía guardados bastantes: trocitos de trapos diferentes con los que mi padre había lavado el coche, cerillas apagadas, cuerdas de juguetes mecánicos, caireles de lámparas viejas, botones que nadie podía encontrar a pesar de haberlos visto caer al suelo, y tantas cosas más que la caja ya no cerraba. Y algo me hizo pensar que el pobre animal no conocería esa felicidad, le limpiarían la jaula de cuando en cuando y arrojarían al bote de basuras sus riquezas mientras él saltase alrededor como un diablo cojo sin poder salvar nada. Por eso entendí lo que significó esconder el espejo en un hueco de la pared frente a la que estaba sentado, igual que yo con mi caja.

Y esto fue lo que hicimos en adelante: inventar una manera de comunicarnos sin palabras, él, un Pensador analfabeto, yo un disléxico con el que había que mantener las apariencias de niño normal. Y así lo escuché, sí, lo escuché decir lo que todavía no entiendo, y que repetí en mi casa al otro día a la hora del almuerzo dejándolos pálidos: «Con sólo tres o cuatro verdades en el mundo hubiera alcanzado, todo lo demás sobró».

Pero ellos se limitaron a eso, quedar blancos como papeles. Unicamente que yo me reservé parte del rollo para la cena, que es cuando la gente resiste porque come más tranquila y también puede irse a la cama si le tiemblan las piernas. Entonces, mientras me negaba a probar unas ranas a la provenzal, porque me daban tristeza, dije como si nada: «El tal Darwin anduvo tras nuestra verdad, pero se conmovió por amor hacia él, a su mujer, a sus hijos. En realidad la escala zoológica culmina en la inteligencia de los delfines. Luego empieza a descender hasta el hombre. El error de los primates fue ponernos tan verticales que nos separamos de nosotros mismos.»

—¡Es un monstruo, un enano caído de otro planeta que nos viene engañando con la edad desde que nació! —vociferó mi padre haciendo saltar la panera de un puñetazo—. ¿Dónde habrá leído tales dislates?

—No lee, ahí está lo malo —dijo mi madre— quizá la herencia de la hermosura de tu bisabuelo no fuera sólo en dinero...

La cosa ya empezaba a ponerse discutida. Como para desafiar, abrí en dos partes

el flequillo que me estaba tapando la vista. Mi abuelo me miró largamente con los anteojos sobre la punta de la nariz, es decir, también sin estorbarse con nada, y como siempre impidió que los golpes que debería recibir quedaran sólo en amenazas. Yo me fui a mi cuarto a hacer conjeturas, seguramente que lo dicho sería importante, aunque para mí nada más que ideas borrosas que el Pensador me habría transmitido a su modo para agradecerme la donación del espejo, y lo que valdría ese espejo para él quién iría a saberlo.

Llegué al otro día a la cita de siempre. Mi amigo se miraba reflejado como una dama que está a punto de salir para una fiesta, y hasta creí entender que esa fiesta era yo, el pobre pájaro de las cinco menos cuarto de la tarde, invariablemente mudo, muerto de hambre por haber gastado el dinero de la merienda en el ticket, y también de miedo, pues me pareció que el vigilante del parque me había seguido y estaba agazapado tras una plantas. ¿Y por qué no, al fin, un poco de precaución de parte de ellos? Yo había oído contar a mi abuelo que cierto estudiante, furioso por haber sido rechazado en una pregunta sobre hipopótamos, va y arroja un libro de zoología al estanque de esos pobres diablos. Y la bestia inocente que se come el libro, y el libro que se abre en su interior, y el hipopótamo que muere. ¿Pero qué creerían éstos ahora, que yo era un asesino así cuando ni ranas podía comer? Asesino, asesino, iba diciendo. Mi rencor hacia el estudiante que ya habría muerto de vejez me hizo repetir tantas veces la palabra que era posible la hubiese escuchado el mono, porque lo que me comunicó sin hablar como siempre, y que repetí en la mesa esa noche, era algo parecido a esto: «Asesinos, asesinos patológicos. Lo malo es cuando alguno de ellos se pone la idea de matar dentro del cráneo y el mundo bajo el brazo...»

¡Y no, doctor, yo no lo leí ni tampoco puedo decir quién me lo enseñó, a lo mejor fue la herencia de mi hermosura de tatarabuelo como dice mamá! ¡Pero déjenme escapar de este hospital, déjenme, por favor!

Los ruidos, o mejor las voces del jardín zoológico, empezaron a inundar el cuarto. Las oí una por una y en conjunto como en un concierto cuando se cierran los ojos y se piensa que es mejor así, creer que un solo hombre se ha partido en tantos pedazos y que cada pedazo distinto estará pegado al otro y al otro por algo que nunca se podrá palpar con las manos, aunque todos los músicos usen las suyas para hacer hablar a las cajas, las cuerdas, los metales, las maderas. Y lo más impresionante fue el alarido final del chimpancé cuando los encargados de la fajina le encontraron el espejo en el hueco de la pared y se lo robaron, y él decidió morírseles de un síncope como un hombre cualquiera, al fin para qué vivir, ya lo había comunicado casi todo. Y luego lo último que supe de mi propia voz durante la inyección mientras se me endurecía la lengua: El Pensador de Rodín me está esperando para la tercera y cuarta verdad, y a lo mejor el mundo se acaba por culpa de los asesinos y él no podrá decírselas a nadie porque sólo yo soy su confidente, un pobrecito disléxico usted sabe doctor lo que significa alquien que no aprende a leer, pero que ya ni siquiera le importa, porque, en realidad, para qué...

ARMONÍA SOMERS
Plaza Independencia, 845
Palacio Salvo, piso 16; apto. 1620
MONTEVIDEO. *Uruguay*

En el centenario de Modigliani

1. Psicosis, autodestrucción y dolor

Cuando Amadeo Modigliani murió en París el 25 de enero de 1920, contaba treinta y cinco años tan sólo. Residía allí desde 1906 y allí había realizado la casi totalidad de su obra en una lucha perpetua consigo mismo. Se autodestruyó física y socialmente, pero no en su obra, a la que le consagraba horas y horas. Tanto su pintura como su escultura demuestran, por otra parte, una enorme cultura artística que le permitía coordinar múltiples sugestiones que van desde la escultura etrusca hasta Brancusi y Picasso y reducirlas a una unidad inconfundible. En un mismo día podía beber infatigablemente en los cafés de una bohemia más bien triste, entrevistarse con alguna de sus amantes, reñir acaloradamente con un viejo amigo o un desconocido, drogarse con hachís y pintar o esculpir con todo rigor. Todo este desorden en efervescencia continua desaparecía cuando se enfrentaba con el lienzo o con la piedra caliza. Siempre estudió y trabajó con seriedad a pesar de su mala salud, de la que tuvo la primera muestra cuando una pleuresía lo puso al borde de la muerte a sus trece años escasos. Luego vinieron el tifus, nuevas afecciones pulmonares y, finalmente, la tuberculosis, que no le sirvió de freno, sino más bien de acicate para entregarse con más desesperación e intensidad a su búsqueda ambivalente. Los paraísos artificiales podían depararle una evasión ilusoria, pero la creación artística le permitía manifestar sin reprimirse su enorme ternura y dotar así de una plenitud de sentido a una de sus encontradas personalidades. A través de todas sus amantes buscaba el amor y se buscaba a sí mismo. El amor lo encontró, y tan profundo que la deliciosa Jeanne Hébuterne, una jovencísima estudiante de familia acomodada con la que vivió los últimos tres años de su vida, lo abondonó todo por él, aceptó con alegría todas las privaciones económicas y los sinsabores de la convivencia con un drogadicto, lo cuidó en sus enfermedades, le dio un hijo y se suicidó el día de su entierro, a la hora misma en que se celebraba dicha ceremonia.

Modigliani había nacido en Liorna en 1884. Hijo de un judío sefardí, que era uno de los banqueros de la Corte pontificia, y de una dama marsellesa interesada por el arte y la cultura, sintió nacer tempranamente su vocación artística. La familia no sólo no se opuso a que la siguiese, sino que se sintió muy halagada por ello y le buscó inmediatamente un artista local (Guglielmo Micheli) para que aprendiese los primeros rudimentos de su oficio. Pronto se cansó, no obstante de la mediocridad en que se hallaba envuelto y también de Micheli, un «macchiaiolo» un tanto anacrónico, pero que todos los testimonios coetáneos coinciden en considerar que, como maestro, era excelente. Lo más probable es que Modigliani haya asimilado muy rápidamente todo

cuanto Micheli podía enseñarle y que se sintiese aburrido ante aquella pintura correcta de manchas y toques sueltos, que no era la que mejor se avenía con su inconfundible concepto de la forma bien recortada. En vista de ello, lió sus bártulos en 1902 y se pasó cuatro años vagabundeando por Nápoles, Roma, Florencia y Venecia, viendo muchos museos, leyendo mucho, matriculándose intermitentemente en algunas academias de Bellas Artes (en Florencia en la Escuela Libre de Desnudo) y malvendiéndole sus dibujos a quien se los quisiera comprar. Aprendió también algo de escultura, pero su formación a salto de mata hizo de él un autodidacta, enamorado de los grandes poetas italianos —sobre todo de Dante y Leopardi— y de los viejos pintores. Sabía, no obstante, que había otro arte que era el de su hora y que no sería en ninguna ciudad italiana donde en aquellos años lo encontraría, sino en París. Lió de nuevo sus bártulos, incluidos sus lienzos y alguna escultura, y allí se fue. Su personalidad deslumbraba. Fue bien acogido y expuso pronto cinco telas en el Salón de los Independientes, de 1908. Su éxito entre los pintores de su edad fue repentino, pero no lo tuvo ante el público y vivió dolorosamente los catorce años de su casi novelesca aventura parisiense. No hubo un solo artista o escritor de vanguardia en París al que Modigliani no hubiese conocido. A algunos de ellos los retrató durante esos catorce años trágicos en una serie de lienzos predominantemente expresionistas, que constituyen tal vez la mejor galería icónica de las juventudes avanzadas de París durante el primer veintenio del siglo. Tuvo, además, un excelente mecenas en Leopoldo Zborowski, de cuya mujer realizó en 1917 uno de sus mejores retratos («La mujer de la gorguera»), un galerista como Paul Guillaume, que buscaba, como es legítimo, su propio provecho, pero que se esforzaba en lanzarlo, y varias amantes de una de las cuales (la mediocre poetisa inglesa Beatriz Hastings), se dice que entre 1914 y 1917 influyó poderosamente en su vida y su arte, información que me permito poner en cuarentena.

No cabe dudar de que «Modi», tal como sus amigos de París le llamaban cariñosamente, reunía todas las condiciones necesarias para triunfar. No lo logró, no obstante, hasta después de su muerte. ¿Por qué? Porque Modigliani fue el mayor enemigo de Modigliani. Su afán de autodestrucción sobrepasaba los límites tolerables que se dieron en un Dostoyeski, un Rousseau, un Alonso Cano, un Caravaggio o un Watteau. El siempre enfermo «Modi» no era un neurótico, como lo fueron multitud de artistas a los que su propia neurosis les sirvió a veces de impulso reactivo para realizar con más tesón su obra y para hacer aflorar los que Breton denominaba «tesoros infrautilizados del inconsciente», sino un psicópata, con todas las cargas de intenso dolor psíquico que la psicosis comporta. Es frecuente que un neurótico realice una obra verdaderamente valiosa, tanto en el terreno del arte como en el social, pero es rarísimo que lo consiga un psicópata. Modigliani constituye una de las escasas excepciones a esta regla y ello indica con cuánto heroísmo y furia debió de luchar para llevar adelante su arte y no destruirlo, aunque se encarnizase en destruir su propia vida. Las drogas, la bebida y la intensidad de la vida sexual eran los caminos más habituales para su evasión de la realidad, pero también se evadió a menudo de una manera positiva esculpiendo, dibujando o pintando o en la vivencia de un amor tan completo y desinteresado (por parte de ella, al menos) como el que, desde que la

conoció en 1917, lo unió a su «ángel bueno» e insustituible modelo, Jeanne Hébuterne. Desafortunadamente ni tan siquiera ella pudo salvarlo. La dolorosa vida de «Modi» fue un suicidio constante y nadie pudo evitar esa autodestrucción que le había sido impuesta, no por él mismo, sino por el encadenamiento cibernético de todas las causas y todos los efectos, que le hizo ser tuberculoso y psicópata y tener un proverbial éxito con una gran parte de las mujeres a las que solicitaba.

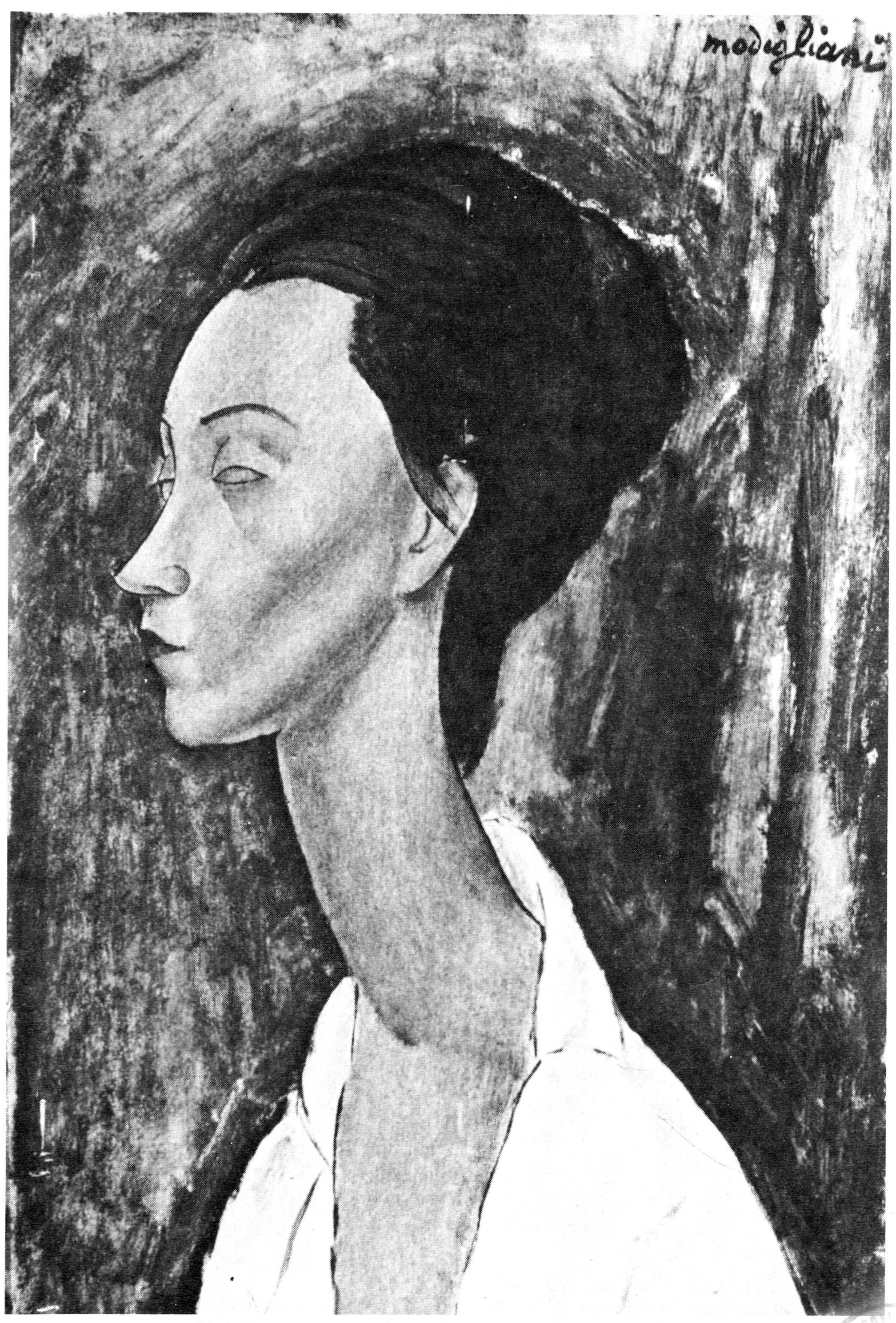
2. La posición ambivalente ante la obra y ante los amigos

Entre los innumerables amigos de Modigliani, hubo algunos que, para bien o para mal, tuvieron una relativa influencia en su vida. Algunos la tuvieron también en su obra, pero no tanto en calidad de «modelos», como en la de incitadores. De todos modos, veremos en el próximo apartado cómo la concepción que tenía Modigliani de las metas de su pintura era tan maciza y tan personal, que ninguna de sus innumerables influencias modificó nada esencial en ella. Respecto a la escultura es verdad que cuando conoció en 1909 a Constantino Brancusi perfeccionó a su lado su técnica escultórica, pero sin que la influencia del maestro rumano sea más perceptible en sus esculturas que las del arte etrusco, el bizantino, el negro o el oceánico, citados los cuatro a manera de ejemplo. Las verdaderas influencias, que tan sólo aceptaba cuando le apetecía, se daban en la vida, y no en la obra. Recien llegado a París se instaló en Montmartre; en donde inició su amistad con Picasso, Chagall, Utrillo, Max Jacob, etcétera, pero en 1909 se trasladó a Montparnasse, a donde volvió tras un breve viaje que hizo a Italia en 1910. Brancusi había hecho mejorar su oficio, pero sin cambiar la orientación entre totémica y mística de su escultura. Su gusto instintivo por ciertas modalidades artísticas era tan ambivalente como su propio carácter. Lo atraían en primer lugar todos los clasicismos, pero también las recientes tendencias más esquemáticas y llenas de intensa expresividad. Miguel Angel era una especie de padre, sombra tal vez tutelar, pero al mismo tiempo temible. Durante los breves meses que pasó en Italia se fue a Carrara para honrar al padre ideal, labrando los mármoles de las mismas canteras que había utilizado el gigante y pasó también por su hogar, posiblemente porque se hallaba necesitado de afecto familiar, pero también porque la ayuda económica que le enviaba su familia a París hubiera sido tal vez suficiente para un hombre de vida más ordenada, pero no podía serlo para un artista que vendía en aquel entonces difícilmente sus obras y que gastaba la mayor parte de sus ingresos en hachís, licores fuertes y otras necesidades para él apremiantes, pero que se hallaban al margen de las convenciones burguesas de su familia. El resultado fue que quedó tan descontento de aquel viaje a Italia que no regresó jamás, ni tan siquiera para hacer una breve visita a su hogar, y destruyó además la totalidad de las cabezas y cariátides (no más de diez en total, ni menos de seis) que había labrado en mármol de Carrara.

¿Por qué destruyó Modigliani —o tiró al mar, según otras versiones— aquella media docena larga de piezas que eran, según algunos contados testimonios coetáneos, de notable valía? La explicación fácil —y también tópica— que se dice que dio no se sabe bien si entonces o más tarde el propio Modigliani, es la de que en Italia, en general, y el Liorna, en particular, nadie había sabido comprenderlo y todo el mundo

lo había tratado como si él, en cuanto artista, fuese un «don nadie». La tesis no parece sostenible porque Modigliani, que riñó más de una y de diez veces violentamente con personas que le hubieran podido prestar una gran ayuda, no sólo no solía sentirse perseguido o maltratado por nadie, sino que metido siempre dentro de sí mismo y en lucha contra su necesidad de autodestrucción, no le prestaba atención —o no quería prestársela— a las opiniones ajenas. Parece más probable que la destrucción de las esculturas se debiese a la depresión de un momento en el que hubiese amenguado la fe que tenía en la calidad de su obra. Podría haber también un deseo de liberación —pero no de venganza contra nadie— respecto al viejo clasicismo que lo había seducido en Italia y que no quería destruir en sí mismo, sino sustituir por otro que fuese más suyo y más universalmente sincrético —ya que no sintético— que el de un Botticelli, un Mantegna, un Miguel Angel o un Bernini, que figuraban entonces entre sus preferidos, aunque el último fuese barroco y el penúltimo casi lo fuese antes de tiempo. En todo psicótico luchan de una manera terriblemente dolorosa los fragmentos dispersos de su personalidad disociada. Es muy posible que Modigliani hubiese proyectado entonces sobre aquellas obras a uno de sus «yos» al que deseaba momentáneamente aniquilar, y, por eso, las destruyese. La necesidad de autodestrucción —caso de que mi interpretación sea válida— actuó en ese caso tan sólo contra una parte de su ser y no contra la totalidad del mismo, tal como acaecía más dramáticamente en su mortal entrega a los paraísos artificiales.

Recién regresado a París, trabajó en su pintura Modigliani más que nunca, pero no por ello abandonó su vida desordenada. Hubo año en que realizó —contados también los dibujos— más de 150 obras, cuidadas todas ellas con su esmero habitual. En aquellas jornadas de agotadora labor, cortadas por su huidas hacia los placeres ilusorios, leía a sus dos filósofos preferidos: el sefardí Espinosa y el alemán Nietzsche. La mezcla no puede ser más detonante y es, además, poco frecuente que quien sienta pasión por uno de ambos genios, la sienta también por el otro, pero es posible que cada uno de ellos le hablase con un lenguaje insustituible a alguno de sus múltiples «yos». Sefardí por parte de padre, no creo que Modigliani se haya sentido enteramente ajeno a la religiosidad profunda del pueblo judío. Espinosa podía llenar este hueco de su ser al ofrecerle una religiosidad sin dogmas, en la que Dios, la evolución y la totalidad de todo cuanto existe (Deus sive natura) eran en el fondo una misma cosa. Ese era el yo aceptante de Modigliani, el que informa la casi totalidad de sus pinturas —exceptuados, tal vez, «Los casados», en donde no sé si hay humor, sátira o contestación— y el que le permitía entregarse con fervor a algunos de sus amigos y con ternura a algunas de sus amantes, aunque sólo fuese a menudo de manera temporal y con posibilidad de terminación violenta. El polémico y destructor de los viejos valores era el yo que saboreaba a Nietzche, pero es posible que la agresión se revolviese contra el propio agresor y que a quien acabase por destruir fuese a sí mismo. Nietzsche era como Modigliani un enfermo, pero no de psicosis, sino de parálisis general progresiva, y coincidían ambos en su búsqueda de objetivos contradictorios. Es posible que a causa de ello viese Modigliani en Nietzsche un hermano en la ambición, en el sufrimiento y en la autenticidad de todos sus «yos» dolorosamente inconexos.



Modigliani (1884-1920) Lunia Czechowska (colección particular).

A partir de 1916 la pintura de Modigliani alcanzó una perfección que lo situó de lleno durante cuatro años en el grupo de cabeza de la Escuela de París. Ha logrado con una enorme desgaste energético crear un expresionismo clasicista de personalidad inconfundible, pero sigue sin saber vender sus cuadros y viviendo miserablemente. Algo perdura en su alma, que no sólo destruye su cuerpo con su suicidio continuado, sino que se extiende también a su obra. Alguna vez, por no tener un lienzo o un papel de dibujo al alcance de la mano, pinta una nueva obra en el reverso de una anterior. Otras hace ebrio una visita importante para el futuro de su pintura o comparece en ese mismo estado en un lugar público y discute agriamente con los camareros cuando se niegan a servirle más alcohol o le grita al dueño de «Le lapin» que «naturalmente hay que hacer arte, pero bebiendo». Actúa muy a menudo en público como si tuviese un genio maligno (su exacerbado instinto de muerte) que le dictase en cada instante en su actuación pública la conducta más perjudicial para sus intereses y su buen nombre.

Es verdad que a menudo lo salvaban su apostura, su prestancia física y su conversación, brillante y cultivada cuando se hallaba sereno, pero cada día perdía más amistades o desaprovechaba, tal como acontecía en su relación con Zborowski, las ocasiones que este mecenas siempre fiel a sus amistades le proporcionaba. Cuando pintaba lo hacía sin descanso, pero olvidaba todas sus otras obligaciones cuando hacía con Utrillo el recorrido de las tabernas o se sentía terriblemente molesto cuando Chagall, que era sobrio, pero no se consideraba su amigo, se atrevía a aconsejarle que renunciase al alcohol. Sus amigos más perdurables —los fieles hasta la muerte— fueron Zborowski, Ortiz de Zárate, Soutine y Lipchitz y también, aunque los viese menos a menudo, Max Jacob y Cocteau.

Todos ellos sabían que las mejores cualidades se combinaban en Modigliani con sus más conocidos defectos. Sabían, también, hasta qué punto era amplia su cultura de autodidacta y cómo deseaba en un anhelo imposible alcanzar esa paz que su psicosis y no ninguna culpa suya, le hizo imposible. Es muy probable que tan sólo Jeanne Hébuterne supiese cómo era de verdad Modigliani, pero ella, el ángel bueno, escondió su secreto cuando embarazada de nueve meses de su segundo hijo, se arrojó por una ventana a la misma hora en que el cadáver de su esposo era trasladado desde el Hospital de la Caridad, a donde lo habían trasladado Kisling y Ortiz de Zárate, hasta su morada final.

3. Docenas de influencias y una obra de personalidad inconfundible

Cuando un pintor se halla influido única y exclusivamente por el maestro con el que ha estudiado, podemos afirmar que carece por completo de genio. Es lo que acaece con Mazo respecto a Velázquez o con Pater respecto a Watteau. Las obras de Mazo son tan excelentes que algunas de ellas han sido atribuidas a Velázquez. Pater dominaba tan a fondo los secretos de la mejor pintura galante, que muchos lienzos y dibujos suyos fueron vendidos como si fuesen de Watteau. Esta sola confusión basta para probar que aunque Mazo y Pater dominasen con envidiable perfección los secretos de su oficio, carecían de originalidad y de imaginación y ni el uno puede figurar en la plana mayor de los pintores de Francia, ni el otro en la de los de España.

El caso opuesto es el de los artistas que han recibido centenares de influencias, que algunos historiadores se empeñan en rastrear y enumerar como si ello fuera un defecto. Modigliani era uno de estos pintores en quienes se dan, a veces, felizmente, cita todos los ecos del gran arte del pasado y también los del arte vivo de su propio momento. Velázquez lo era también, tal como recordé por primera vez hace algo más de veinte años en esta misma revista. Conocer bien lo mejor que ha producido el pasado artístico y lo que en el presente se sigue creando con voluntad de estilo y de innovación, no sólo no perjudica a ningún artista, sino que lo enriquece en gran manera. Modigliani leía con pasión y acudía a muchos museos, exposiciones y estudios. Su cultura artística no se limitaba a la evolución occidental, sino que conocía también con bastante detalle los artes griego, romano, bizantino, egipcio, etrusco, el de la Costa del Marfil y también, aunque menos a fondo, el chino, el japonés, el hinduista, el de las islas del Pacífico y, posiblemente, aunque de manera rudimentaria, el de la América prehispánica. El que se realizaba en París —Picasso, Matisse, Braque, Chagall, Soutine, Kisling, Brancusi, Laurens y un larguísimo etcétera, no sólo lo conocía, sino que lo vivía a fondo, pero sin comprometerse con nadie. Así, se explica que cuando fue invitado a firmar el manifiesto de los pintores futuristas italianos, se negase a hacerlo, y no porque considerase equivocado su camino, sino porque deseaba que nada interfiriese de una manera demasiado unilateral en el suyo. Ello hacía que, de acuerdo con la famosa frase de Ambroise Paul Valéry, que tanto le gustaba repetir a Picasso, Modigiani hubiera podido decir también él: «Yo no busco. Encuentro».

Los encuentros de Modigliani no eran, igual que acaece con los de todos los grandes artistas, encuentros de algo, sino encuentros con algo. Eran encuentros dialogantes, por tanto. No meras recepciones pasivas. No recursos ajenos incorporados sin discernimiento, sino sugerencias reelaboradas y convertidas en uno más entre los muchos elementos incontables que se integran, íntimamente fundidos, en todo estilo verdaderamente personal.

Esta originalidad de Modigliani es perceptible especialmente en su escultura, que es donde más frecuentemente se ha pretendido encontrarle toda suerte de influencias. Modigliani llegó a la escultura con la misma pasión con la que se acercaba a todo cuanto lo conmovía. Desde 1910 hasta 1915 su dedicación escultórica fue más intensa que la pictórica, pero luego la abandonó casi por completó y se concentró con igual pasión en la pintura y en el dibujo. En su escultura hay dos «temas» primordiales: las cabezas y las cariátides. En lo que a las cabezas respecta, tiene sobrada razón Werner Hofmann cuando afirma que parte de una de las cabezas de mujer que realizó Brancusi en 1907, pero da más todavía en la diana cuando afirma a renglón seguido que el resultado de esa incitación fue que «desarrolló un tipo de cabeza lleno de fascinadora solemnidad, que constituye una trasformación del empírico hecho humano en una enigmática estructura formal». Estas cabezas son alargadas como las de los manieristas italianos, las de los frescos de la escuela bizantina de Mistra o las de los lienzos de El Greco y también como algunas esculturas y mosaicos bizantinos y buena parte de la estatuaria ritual negra u oceánica. Todas estas influencias, que han sido señaladas más de una vez, se contrabalancean y ninguna sustituye con su enigma propia el hermetismo personal de que las dotó Modigliani. Algunas cabezas tienen un cuello



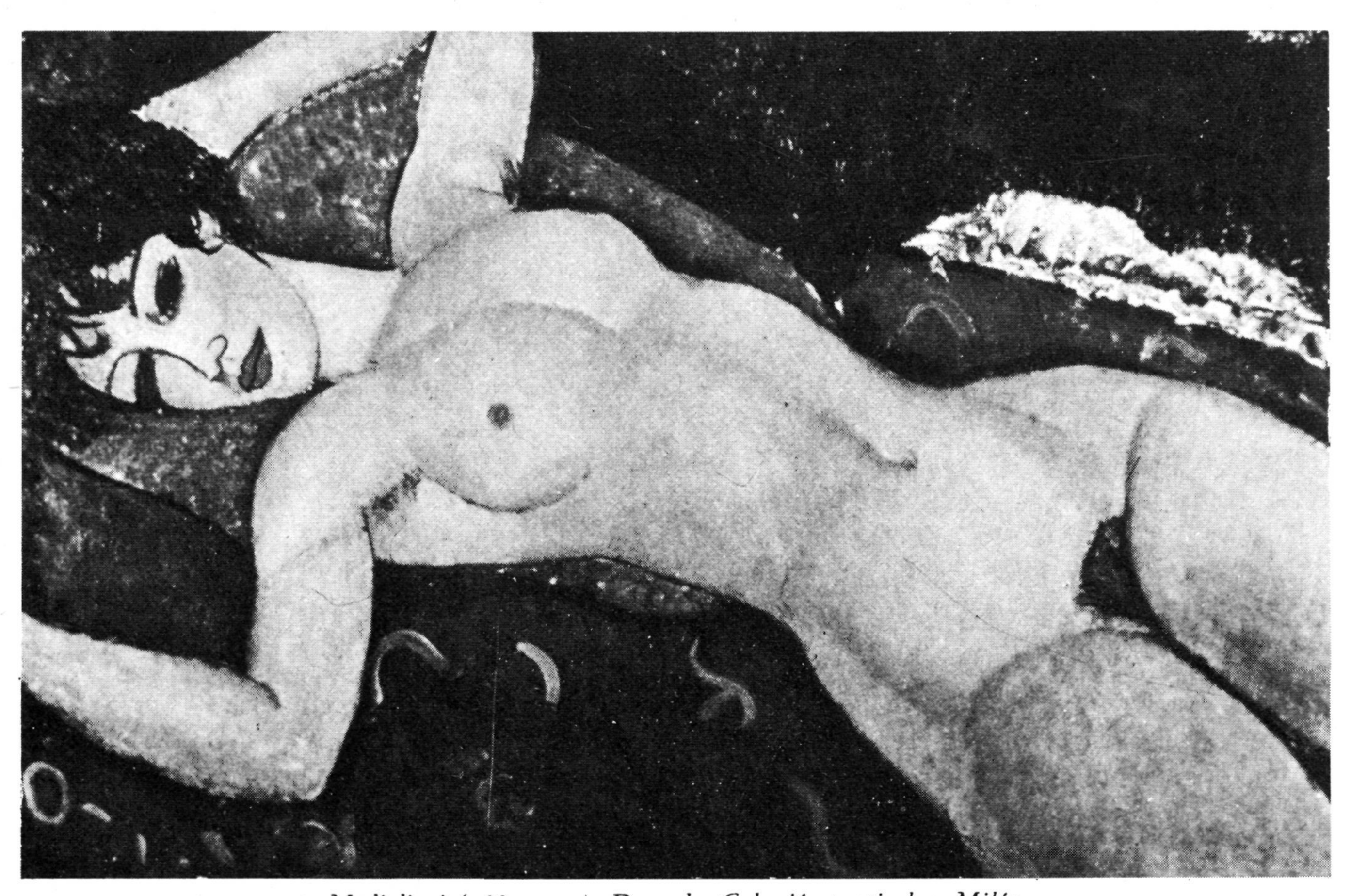
Modigliani (1884-1920). Autorretrato. Colección particular, Sao Paulo.

«normal», pero otras, como la que en 1913 labró directamente con una larga raya en el medio exacto del peinado, lo tienen tan estirado como «La Virgen del cuello largo», del Parmesano. En esa misma escultura hay ecos del arcaísmo griego y en especial del arte de las Cícladas, compatibles con el ritualismo de la escultura baulé de la Costa del Marfil y muy especialmente con las máscaras para mujeres en ceremonias de iniciación. Una conocida escultura de 1915 es mucho más ruda, más esquemática también, pero aunque la influencia preponderante sea en este caso la baulé, no cabe desconocer algún eco de Tiahuanaco. En ambos casos la espiritualidad hierática que planea sobre las esculturas es de tradición bizantina. Lo mismo acaece con las cariátides, pensadas en función de arquitectura y tan bizantinas como las cabezas. A través de cada una de esas influencias se trasluce un simbolismo buscadamente inconcreto. El resultado final de tanta y tanta influencia perfectamente asimilada y sintetizada es un estilo personal, una manera inconfundible de hacer que es única y exclusivamente el de Modigliani. Una enorme cultura artística le ha permitido hacer suyas todas las fuentes, pero para ser más él en su descodificación y recodificación. Es doloroso, por tanto, que las escasas esculturas suyas conservadas, apenas sean conocidas por el público que se extasía actualmente ante sus pinturas, las cuales no les son posiblemente inferiores, pero tampoco superiores.

Con la pintura de Modigliani pueden hacerse consideraciones similares. Hay en ella influencias detectables de la mejor tradición de la pintura italiana, en especial de Botticelli, el Parmesano, Mantegna, etcétera. Las hay también de El Greco, de la escuela de Fontainebleau, de los prerrafaelistas ingleses, hermanada esta última con la de los verdaderos precursores de Rafael, de Picasso, y no tanto del «negro» varias veces señalado, como del «azul» y el «rosa», de todos los fauves en sus facetas menos exaltadas, de los expresionistas, aceptada, pero limada en este caso la exaltación, de Rouault, de quien no sabemos a la postre si era fauve o expresionista, pero que Modigliani vio desde ambas perspectivas, e incluso si leemos entre líneas, de David y de Ingres y con una búsqueda dibujística contrapuesta, también de Toulouse-Lautrec. Fuera de la cultura occidental, ya he aludido a todo cuanto lo conmovió en otras épocas y lugares, pero en el caso concreto de la pintura considero de primordial interés las influencias de los retratos funerarios del Fayún, que eran ya prebizantinos, y la del arte bizantino en general y, más especialmente, la de los murales peloponesios durante la época de los emperadores paleólogos.

Todas estas influencias o más bien incitaciones fueron asimiladas por Modigliani mucho en su espíritu pero poco, muy poco, en su letra. Tan sólo recién llegado a París tuvo una influencia directa: la del Cézanne juvenil de materia densa, perceptible en algunos dibujos y paisajes. Pasado este corto momento de desconcierto, inició Modigliani el descubrimiento de su propia manera, renunció al paisaje y se limitó a la figura humana, le dio predominio al color matizado y plano sobre el empaste directo, prefirió que la melodía de la línea no fuese embebida ni se escabullese de la mancha de color, buscó un despojamiento distinguido, combinó colores inhabituales en asociaciones insólitas, inventó una nueva expresividad a través de los ojos suavemente cerrados, esquematizó todo cuanto consideró compatible con su respeto a la imagen del ser humano, inmovilizó muy a menudo sus figuras y procuró hacerlas intemporales

y le bastaron unas veladas y breves insinuaciones para que consiguiese expresar exactamente aquello que deseaba. Debajo de esta pintura tan limpia, tan pura, tan suya, hay una síntesis inextricable de todas las «influencias» antes nombradas y de otras muchas que cabría nombrar y que se manifiestan con igual eficiencia en la calidad y profundidad psicológica de sus retratos —Soutine, Kisling, Henri Laurens, Lipchitz, Max Jacob, Picasso, Toulouse-Lautrec, Cocteau, Zborowski, Guillaume, etcétera— y autorretratos, que en la castidad lánguida de sus delicados desnudos. No quisiera citar concretamente ninguna obra porque lo esencial en Modigliani es la ambientación general de sus dos grandes conjuntos monocordes, pero no me resisto a la tentación de recordar su *Maternidad,* de 1919, que es en realidad un retrato de Jeanne Hébuterne sosteniendo con hieratismo espiritualmente bizantino en sus brazos al hijo que tuvo con Modigliani. Ella tiene los ojos cerrados, unos ojos invisibles que nos imaginamos que están mirando hacia dentro de sí misma con un meditativo dolor. La entonación es sobria, con una buscada eliminación de las alegrías de color, línea y factura, pero con una atmósfera densa que sugiere, tanto como la expresión del rostro y el inmovilismo del cuerpo, un dolor encalmado y callado muy emotivo. Contrapunto de este lienzo de 1919, es un autorretrato anterior en el que los colores calientes y la materia ligeramente perceptible, intensifican el clima trágico. La cabeza se halla en la línea de las de El Greco, pero con desencantamiento. Tanto esta pintura como la recién recordada, producen una lancinante sensación de desamparo que no tienen nada de ilusorio, sino que es tristemente real. Ambas obras pueden ser consideradas como la quintaesencia pictórica de la tragedia de Modigliani y unen a su calidad plástica una enorme importancia psicológica y documental.



Modigliani (1884-1920). Desnudo. Colección particular. Milán.

Breve nota final

La tragedia de Modigliani se terminó con su muerte y con la de Jeanne. El se había suicidado día a día y ella prefirió hacerlo de una manera rápida. El mito perdura aún, pero se depura a cada nueva revisión y elimina, poco a poco, su ganga bohemia. La obra también perdura y se halla, en sus líneas generales, llena aparentemente de gozo. Sus desnudos recuperan toda la distinción y toda la armonía del manierismo y podrían ser tan reconfortantes como los de Matisse, si un último dejo de amargura no nos los hiciese un tanto enigmáticos. Modigliani, tan lleno de cultura artística, fue uno de los escasos maestros de nuestro siglo que creó, tanto en pintura como en escultura, un estilo estrictamente personal que no negaba el pasado, sino que lo asumía y reelaboraba sobre nuevos supuestos. No podía alcanzar la pureza inédita de Kandinsky o Chagall, ni realizar una revolución de las formas como Picasso, pero inventó, sin descomponer la imagen tradicional del ser humano, un estilo o —si se prefiere— una manera nueva en la que se reúne en síntesis armoniosa una gran parte del legado de la evolución del arte de todos los tiempos. Vivió tan abierto al pasado como al futuro y realizó una obra que tiene en su distinción algo de «modernista» y un inconfundible sello de época que la convierte en uno de los símbolos más transparentes de los dos primeros decenios de nuestro siglo. Modigliani fue también, en su vida desorientada, un hijo y un símbolo de las contradicciones y de las angustias de aquellos decenios, pero lo que de verdad cuenta para nosotros y para el futuro es la limpieza agridulce de su pintura y el ritualismo rudo y delicado de su escultura. Los hombres pasan, pero su quehacer permanece, y el dolor de Modigliani ha terminado ya hace seis decenios y medio.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33.
MADRID 28002.

Seis poemas *

I.

POR SUS PANES LAS CONOCEREIS

LOS sellos con que marcan
sus hogazas los panaderos,
bien nos dicen, Carcanio, a qué punto de perdición
ha llegado nuestra ciudad.

En Mérida se adorna bellamente
al pan con las figuras de Las Cuatro Estaciones.
Dos peces lleva el que se amasa
en Cádiz, un airoso jabalí
rodeado de aves, el de Elche.

Y aquí en Córdoba, hasta en los panes
topamos con escenas eróticas.

II

LA PEREGRINACION [1]

PUEDEN secarse ya estos ojos
que han podido mirar el lugar único.

Pasados los setenta, en diez jornadas
de llano bosque espeso, marismas inclementes

* De *Las crónicas de Hispania,* VI Premio Internacional Ciudad de Melilla, 1984.

[1] LA PEREGRINACION. «El santuario más célebre de Hispania, y uno de los más importantes de la Antigüedad, era el que en Cádiz estaba consagrado al Hércules gaditano, rival del Melkart de Tiro» (J. M. Blázquez). Importado su culto a finales del segundo milenio antes de Cristo, se dilató hasta el siglo V de nuestra era; el lector puede situar el poema en cualquier momento de esas centurias finales. Los datos que en él se integran proceden de Filóstrato, Posidonio, Silio Itálico, Arriano, Avieno y otros autores: a los dos últimos debemos la noticia de que, pese a su abundancia en capillas y según la usanza semita, el santuario no mostraba ni una imagen del dios titular.

Astigi, la localidad del peregrino, probable Ecija.

El Gran Púnico, Aníbal.

hasta el límite de las tierras,
satisfice el anhelo que desde chicos nos infunden
y dejo encomendado al Hércules de Cádiz
un buen fin a ese mal matrimonio de Clara,
mi nieta queridísima, y el ruego de los bienes
mayores para esta ciudad nuestra de Astigi,
sus cultivos, sus fábricas.
No quise pedir más, ni nada para mí,
con intención de ser mejor oído por el dios,
pero fui y soy dichoso.

Si os digo que el fulgor del Templo aquel
aminora el del mar que lo rodea
(el mar que fui incapaz de imaginarme
tal cual es), no abrigo propósito
de jactarme asombrándoos,
pues ¿no es uno de los deberes
del hombre referir
las maravillas verdaderas?

Aun antes de llegar, ya íbamos
despacio, en medio de una multitud
populosa, las gentes más extrañas, ¡tantas!,
ricos, pobres... Y como el vello
en los brazos, así el Océano de velas.
Me embargó el llanto y tuve que apoyarme en mi yerno
al divisar la alta mole marmórea,
el esbelto frontón triangular,
la Puerta con Los Diez Trabajos:
cuanto se lleva dicho del lugar queda cumplido y yo diría que pequeño, amigos.
Amedrentado por mi edad, no quise
consultar al oráculo que impulsó al César y al Gran Púnico;
delante de sus siervos, un hombre
alto y de rango, un griego,
salió aturdido, demudada
la cara por torva profecía que a sus sueños
arrancarían los adivinos

Mañana y tarde encaminé
mis ofrendas y humildes súplicas
al potente Señor, harto consuelo
entre la sombra de los días y su fluir amargo o azaroso.
Todo lo vi. Al echarse el sol,
bullicio y fervor no mermaron,

y a la noche, en la playa grande,
rodeado de pinos y jóvenes y hogueras
que el calor y la luna hacían ociosas,
nos dormimos.
Procuré, como ahora, recordar
lo contemplado, el sacrificio
de la paloma, las capillas,
el cinturón de Teucro y el olivo de Pigmalión
de cuyas ramas, no aceitunas sino esmeraldas
penden, los sacerdotes
descalzos oficiando
con túnicas de lino adornadas por anchas bandas,
las aras consagradas a la Vejez, la Muerte, el Arte,
la Pobreza, el Año y el Mes,
esa constante hoguera crepitando
ante los relieves con los caballos de Diómedes,
y el lucir de las Dos Columnas
con escrituras tan añosas que nadie, ni el más sabio, puede interpretar ya.

Quizá expliquen, o mi ignorancia
prefiere que así sea,
cómo es que nos asalta en el Templo de Hércules tanta imagen hermosa
menos la que quisiéramos ver.
Por qué han de dirigirse nuestros ruegos al aire.
Por qué los tres altares del Dios están vacíos.

III

LA ENTREGA [2]

DESTINADA a Cupido por cruel
mandamiento de Apolo,
todo es llanto en la casa de la hermosa Psiqué.

Nadie se asombra de que abrumen
los más tristes presagios a los suyos,
quienes, antes que acabe el día,
han de dejarla sola y desnuda
en un monte donde la tomará
el flechero divino.

---

[2] LA ENTREGA. Amplía y modifica un breve pasaje del libro IV de *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo.

— ¡Hija, como a tu entierro
y no como a tus bodas, te llevamos!
¡Si de lejos malhiere, qué no será de cerca!

Manosea un Sur blando los pechos de Psiqué
adornados de mirto y de jazmín;
mar y almendros dilatan
una felicidad que nadie advierte.

— Saldremos a lo justo, hija,
dos horas antes de ponerse el sol,
¡en tanto estás a salvo y con nosotros!

No es mediodía aún.
Llena la casa de parientes,
todos se agitan, aconsejan, claman.

— Hiere y enloda tu hermosura
para que al verte te repudie...
— El vuela
y tú no, pero acaso eres más alta
y el gimnasio te ha hecho bien fuerte:
¡trata de contenerlo cuando vaya hacia ti!

Oye a todos y asiente
a todo Psiqué; como con frío
se acaricia los brazos, bebe un sorbo de vino
claro, se dice para sí:
'Ah, bien querría
que me hubieseis dejado ya en el monte
a merced de mi antojadizo,
letal esposo...
Inefable será el placer
cuyo precio es la muerte,
¿y por qué habría de contener yo
a Aquel que fue creado
para mortificar y destruir a todo el mundo?'

IV

A PAVONIO

¿TE han sido los augurios adversos?
¿Destiñe ya tu estrella de repúblico?
¿Se empestilló ese egregio cólon?
¿Zozobró algunas de tus flotas?
¿No se habla de ti en el Foro hace mucho
y eso te da dolor?

En todo caso, oh graso Creso, obeso
Pavonio, tu aburrida tosquedad
hoy parece mayor, si es que es posible.

V

ALGO MUCHO MAS VIEJO QUE NOSOTROS [3]

CUARTA ginebra y ya,
a esta luz reticente de 'La Enagua',
verte como te vi y que otra vez me digas
mordiéndote la voz de furia
«debes tener noventa años
pero me caes bien».

Y de nuevo, dejando al fin el corro
de los vasos, las risas, las ingeniosidades
fatigadas de humo,
salir contigo a esa ribera fría
entre los árboles, igual
que aquella vez sin calles ni automóviles ni ascensores dormidos,
cuando te conocí aquí mismo
y eras la última amante del cuestor
y te llamabas Némesis.

---

[3] ALGO MUCHO MAS VIEJO QUE NOSOTROS. El culto a Némesis, diosa de la Venganza y de la Justicia distributiva, se ciñó mayormente en Hispania a los tres primeros siglos de la dominación romana.

VI

EL MENTOR

Homenaje a Rodrigo Caro

MANCHA llorar, os dije, y que no es bueno
para la vida. Pero si
os inquietara a veces no haber llorado nunca,
acaso sólo hayamos de inventarle,
ahora y aquí, su luego a la alegría
de esta plaza. Poneos ya
en lo indudable, en trasladar a términos de polvo
muralla, voces, carros, columnas prósperas.
Adivinar la nada
en ojos y metales. Ver, revuelto
con nuestro propio olvido,
campo
de soledad, mustio collado,
esta que hoy es Itálica famosa.

FERNANDO QUIÑONES
María Auxiliadora, 5
28040 MADRID

La joven poesía chilena en el período 1961-1973

El desarrollo de una considerable población de jóvenes poetas chilenos comenzaría a hacerse visible a partir de la publicación de *Esta rosa negra,* de Oscar Hahn, en 1961, principalmente dentro de toda la década de 1960 hasta el golpe militar (11 se septiembre de 1973)[1]. A partir de esta última fecha, iría a ocurrir una de las más importantes rupturas de la poesía chilena contemporánea que a estos poetas les correspondió iniciar como conjunto promocional. Hasta ahora, la crítica ha señalado sólo algunas consideraciones muy externas cuando se refiere a esta promoción. Es decir, nacen entre 1935 y 1950; comienzan algunos a publicar sistemáticamente a partir de 1961; no entran en conflicto con la tradición poética previa, principalmente con los nacidos entre 1920 y 1935; el contacto y la actividad poética se desarrollan a través de grupos poéticos o revistas de considerable importancia y circulación *(Arúspice, Trilce, Tebaida,* principalmente), recitales colectivos y la realización de cuatro encuentros nacionales de la Joven Poesía (1965, 1967, 1971 y 1972)[2]. En cuanto a actitudes poéticas básicas —señala también la crítica—, es ésta una poesía que se establece en el mundo «lárico» de la provincia y otra de tema contemporáneo más complejo que puede ubicarse en el espacio de la ciudad[3]. Sin embargo, lo que hasta ahora no se había problematizado era su específica formalización poética dentro del conflictivo período de los sesenta hasta el advenimiento del golpe militar.

JAVIER CAMPOS (1948), chileno. Ha publicado un libro de poemas *Las últimas fotografías* (1981). Ha sido antologado, entre otras, en *Entre la lluvia y el arco iris (Antología de jóvenes poetas chilenos).* Ed. Soledad Bianchi (Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983). Escribió su tesis doctoral —«Poesía Chilena: 1961-1973 (Gonzálo Millán, Waldo Rojas y Oscar Hahn)»— bajo la dirección de Hernán Vidal en el Department o Spanish and Portuguese, University of Minnesota. Estados Unidos.

[1] La periodización de la poesía chilena joven ya había sido propuesta por OSCAR HAHN y WALDO ROJAS en «Muestra chilena; 1961-1973», *Hispamérica,* 9 (1975), págs. 55-73. Nosotros hemos retomado esa periodización relativa para problematizar, a su vez, una vasta población de poetas dentro de algunas consideraciones generales que desarrollaremos en este trabajo. Con ello, queremos contribuir a una mejor comprensión de ellos dentro del contexto de la década de los sesenta que se cierra, pero abriendo otras contradicciones y temáticas, el 11 de septiembre de 1973. De igual modo, las relaciones y diferencias con las restantes promociones poéticas jóvenes latinoamericanas del período. La propuesta de estudio de este trabajo la hemos desarrollado más específicamente en tres poetas chilenos: Oscar Hahn (1938), Gonzalo Millán (1947) y Waldo Rojas (1943) en nuestra tesis doctoral «Poesía Chilena: 1961-1973 (Gonzalo Millán, Waldo Rojas y Oscar Hahn)», Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, 1984, bajo la dirección de Hernán Vidal.

[2] El grupo *Trilce* (1964) se organizó en Valdivia y recibió amparo de la Universidad Austral de esa ciudad. Lo integraban: Omar Lara (director), Enrique Valdés, Juan A. Epple, Carlos Cortínez, Federico Schopf, Walter Hoefler, Luis Zaror, Eduardo Hunter, entre otros. El grupo *Arúspice* (1965) de Concepción, ayudado por la Universidad de Concepción, estaba integrado por Jaime Quezada (director), Silverio Muñoz (director), Floridor Pérez, Gonzalo Millán, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Ramón Riquelme, Raúl

Toda esta poesía se caracterizaba por un contenido bastante desgarrado con el que se contemplaba la realidad, pero recurriendo a formas bastante desacralizadas de poetizar (frases hechas lexicalizadas, giros coloquiales, núcleos anecdóticos, elementos conversacionales, remotivación de viejos tópicos, readaptación de algunas estructuras tradicionales de versificar, entre otras). Si lo anterior constituía el rasgo estilístico más notorio de esta poesía, era también el instrumento más adecuado al que podían recurrir para dar cuenta de su relación conflictiva, cuya aprehensión de la exterioridad resultaba fragmentada. Para muchos poetas de esta promoción, aquella escisión constituía una necesaria y previa etapa aclaratoria [4]. Con ello, quedaba en evidencia que toda esta promoción poética chilena se había iniciado como un complejo proceso de transformación crítica. Para desopacar aquel proceso, era insuficiente describir sólo

---

Barrientos, Javier Campos, entre otros. La revista *Tebaida* de Arica, era dirigida por los poetas Oliver Welden y Alicia Galaz. Si esas fueron las revistas (*Trilce, Arúspice* y *Tebaida*) y los grupos más visibles (*Trilce* y *Arúspice*), sin embargo hay que considerar a muchos poetas dispersos que no aparecieron en esas tres revistas mencionadas ni en la mayoría de ellos logró editar ningún libro entre 1961 y 1970. Que no hayan sido visibles dentro de los sesenta no supone que ellos sean una «promoción» posterior a la *Trilce, Arúspice* o *Tebaida* como alguien ha querido señalar [MIGUEL VICUÑA NAVARRO, «Poesía chilena 1982», *Trilce,* 17 (1982), págs. 26-32]. Su «marginalidad» se debió a la falta de recursos para canalizarse o constituir una revista más o menos estable, pero estuvieron en comunicación y coincidieron en actividades similares. Por lo general, cuando se ha referido a la promoción, que aquí llamamos de los sesenta, casi siempre se han mencionado unos mismos nombres, pero no se ha dado cuenta de esa dispersión. Sólo en 1972 se antologa a algunos poetas que no circulaban en esas tres revistas mencionadas: [MARTÍN MICHARVEGAS, *Nueva poesía joven de Chile* (Buenos Aires: Editorial Noé)]. En 1980, Antonio Skármeta incluye a otros más en «Prose and Poetry by Young Chilean Writers of the Late Seventies», *Review* (New York), 27. En 1982, el artículo y la selección hecha por Vicuña Navarro arriba mencionado. En 1983 se antologan parcialmente otros por Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoiris: Antología de jóvenes poetas chilenos* (Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile, 1983), antología ésta que recoge una importante producción que comienza a producirse después del golpe militar, así como un contrapunto entre lo escrito en el interior del país como en el exilio. Hubo, pues, también la *Escuela de Santiago* (1968) en la capital, grupo integrado, entre otros, por Jorge Etcheverry, Naím Nómez, Erik Martínez, Carlos Zarabia. El grupo *Café cinema* de Viña del Mar (1968) fue integrado por Juan Luis Martínez, Juan Camerón, Raúl Zurita, Gustavo Mujica, Eduardo Parra, entre otros. Otros nombres que hay que mencionar, dispersos de esas revistas ya señaladas, son: Osvaldo Rodríguez, Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Hernán Castellano Girón, Miguel Vicuña Navarro, Mario Milanca. Como ya se puede notar, la población de poetas llegaba casi a los cuarenta. A pesar de que los poetas «dispersos» habían comenzado a escribir dentro de los sesenta, comenzaron, por lo general, a editar a partir de 1971.

[3] La crítica que ha señalado esos juicios, más o menos semejantes, sobre esta promoción es: IGNACIO VALENTE, «Poetas de ida y vuelta», *El Mercurio,* 14 de julio de 1968, pág. 5; «Retórica y poesía joven», *El Mercurio,* 18 de agosto de 1968, pág. 3; «Poesía joven de Chile», *El Mercurio,* 24 de marzo de 1974, pág. 3. ENRIQUE LIHN, «Una poesía de la existencia (sobre la poesía de Waldo Rojas)», *Marcha* (Montevideo), 22 de mayo de 1970, pág. 29. JAIME CONCHA, «La poesía chilena actual», *Literatura chilena en el exilio,* 4 (1977), págs. 9-13. JAIME QUEZADA, *Poesía joven de Chile* (México: siglo XXI, 1973). FEDERICO SCHOPF, «La poesía de Waldo Rojas», *Eco,* 187 (1977), págs. 64-79; «Panorama del exilio», *Eco,* 205 (1978), págs. 67-83; «Las huellas digitales de *Trilce* y algunos vasos comunicantes», *Lar, revista de literatura,* 1 (1983), págs. 13-27. JUAN A. EPPLE, «Trilce y la nueva poesía chilena», *Literatura chilena en el exilio,* 9 (1978).

[4] En la revista *Trilce,* 13 (1968), algunos poetas plantearon que había una relación conflictiva entre su creación poética y la exterioridad, exigiendo a esa relación un paso necesariamente previo: aclararla. Los que en este número expresaron aquello fueron: Gonzalo Millán, Omar Lara, Enrique Valdés, Carlos Cortínez y Federico Schopf.

las características formales y metafóricas más o menos relevantes, o señalar una continuidad crítica con la tradición poética chilena, que, por lo demás, ni estaban esas características bien sistematizadas ni tampoco bien esclarecida aquella continuidad. La atmósfera desgarrada y escindida, la que se reconocía como uno de los rasgos más recurrentes en la joven poesía, adolecía de una significativa comprensión que la enmarcara dialécticamente con su tradición, aquella específica formalización señalada y el particular contexto nacional y continental. Como nada de esto se problematizaba, no quedaba más que reducirla a términos más o menos vagos como «poesía alienada», «hermética», «no comprometida», en fin, poesía personal y enajenada, incapaz de dar cuenta de las luchas sociales, históricas y del entonces contexto chileno en lo que iba de 1961 a 1973. De allí la sospecha de muchos: la poesía chilena joven estaba remando contra la corriente frente a otras actividades artísticas que estaban comprometidas con la «cuestión palpitante» [5]. Pero estos juicios tenían mucho que ver con el estado de la crítica chilena entre 1960 y 1973, principalmente la de orientación socio-histórica que comenzó a desarrollarse entre el proceso de Reformas Universitarias (1967) y el advenimiento del golpe militar. Con ciertos excesos mecanicistas y subvaloración de la especifidad estética, era una crítica bastante precipitada que ponía un signo estrecho a toda actividad que se desarrollara. Explicable también porque se vinculaba a un período de agudización de la lucha política chilena [6]. Que estos poetas no hubieran escrito abiertamente sobre las situaciones contingentes o palpitantes, a semejanza de otras que lo hicieron progresivamente desde mediados de los sesenta, intensificándose en la postrimería del gobierno demócrata-cristiano (1964-1970) y en el corto período de la Unidad Popular (1970-1973), sólo podía explicarse por la correspondencia social de lo que fue su contradicción más relevante [7].

Aun cuando, por lo general, se toma como punto de referencia el impacto de la Revolución Cubana (1959), que influiría considerablemente en la progresiva concientización política de artistas e intelectuales, los efectos de ella en la joven poesía chilena no parecieron reflejarse en un radical cambio poético. La influencia era, en cambio, más perceptible en un nivel intelectual consciente que en una esperada poesía

[5] No era raro pues que en más de alguna lectura o encuentro nacional surgiera esta pregunta: «¿Por qué esta poesía de la angustia si se consideran escritores radicalizados?». Véase, ANTONIO AVARIA,«El encuentro de la sospecha (poesía en Valdivia)», *La Nación,* 7 de mayo de 1976. Este artículo refiere al segundo encuentro de la Joven Poesía Chilena convocado por *Trilce* en 1967. Se invitó a once poetas: Millán, Hahn, Waldo Rojas, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Ronal Kay, Luis Antonio Faúndez, Omar Lara, Enrique Valdés, Carlos Cortínez y Federico Schopf.

[6] BERNARDO SUBERCASEAUX, «Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982», CENECA (Chile) 1983, págs. 7-11.

[7] Estas fueron el desarrollo de la Nueva Canción Chilena a partir de 1964, cuya precursora fue Violeta Parra; una pintura mural y los inicios de un teatro poblacional, principalmente dentro del período de Allende, sobre temas explícitamente socio-políticos. Lo que caracterizaba a esas expresiones en ascenso y más adelantadas a la poesía joven fue el sostenido propósito de tematizar artísticamente las preocupaciones de los sectores más marginados, y funcionar también como arma de concientización. Dentro de los tres años de la Unidad Popular, con pocas excepciones todavía experimentales pero que mostraban la apertura de algunos poetas jóvenes, hubo intentos de captar poéticamente el proceso bullente que se vivía. Sobre alguna poesía de carácter contingente dentro del período de Allende, véase, JAVIER CAMPOS, «Poesía y proceso revolucionario», *El Diario Color* (Concepción), 2 de septiembre de 1973, pág. 5.

realista-social. Sin embargo, era su especifidad formal la que sí mostraba una actitud bastante desacralizada e irónica para tratar unos contenidos que extrañamente no correspondían a los tiempos que entonces se vivían. Esta contradicción, de la que ni siquiera se sospechaba su importancia, se expresaba demasiado evidente en toda la formalización poética: un contenido escindido dentro de formas renovadoras de poetizar. Si éste era, pues, el instrumento más adecuado con el cual podían expresar su propia transformación conflictiva, el mismo movimiento interno de la obra daba cuenta de ello. La propia poesía resolvía el desprendimiento de esa angustia y desgarro, a través de imágenes que recurrían pero que indicaban también sus transformaciones o remotivaciones. La obra iba, por tanto, exigiéndose a sí misma una salida. Había el intento sostenido de despojarse de un encuentro puramente individual, tan notorio en los primeros poemas o en los libros iniciales.

Aquel proceso de transformación poética indicaba, por un lado, el propio conflicto de sus autores entre la praxis social y la artística, pero el que socialmente correspondía también a la reacción de ciertos sectores medios a la ascendente movilización política chilena desde mediados de los sesenta. Por otro, si la ya señalada formalización poética daba cuenta de lo anterior, ésta se había recogido dentro de cierta continuidad poética en vigencia que parecía facilitar mucho más la expresión de aquella atmósfera desgarrada e interiorizada en vez de una poetización al gusto de un estrecho realismo social. En este proceso contradictorio es como la joven poesía chilena va a encontrarse al advenir el golpe militar el 11 de septiembre de 1973.

Si aquella transformación crítica era lo que mejor parecía explicar esa particular formalización poética de esta promoción chilena, sin embargo, era necesario encontrar un significativo eslabón que justificara lo primero, pero que también pudiera señalar la vigencia y la validez de toda esa poesía en las condiciones actuales de la cultura chilena. Y ese eslabón no podía ser sino el golpe militar. El quiebre profundo con que éste afectó toda la estructura social chilena recayó también en la misma literatura y en sus propios productores. Lo que a partir de él se observaba, era un vuelco bastante notorio tanto en las conductas de una considerable población de artistas e intelectuales, vastos sectores de capas medias, como en el mismo producto artístico. Puesto que la dictadura cancelaba un largo proceso histórico de luchas sociales, también resquebrajaba una tan señalada continuidad poética chilena donde no se habían observado grandes quiebres desde comienzos del siglo hasta 1973, principalmente a partir del desarrollo de las primeras vanguardias. Lo que el golpe militar vino a significarle definitivamente a la poesía chilena, que específicamente recaía en la promoción poética más joven, fue el comienzo de una significativa y profunda ruptura. Para que así ocurriera, vastos sectores de artistas e intelectuales, así como considerables capas medias, que habían ido ambos integrándose al proceso de la Unidad Popular, compartirían por igual, junto a los sectores populares, las condiciones objetivas de la represión militar [8]. Esta situación no tenía precedentes dentro del

---

[8] Algunos poetas de esta promoción que han sufrido la represión, el encarcelamiento, la expulsión de sus trabajos, la relegación o el exilio son: Oscar Hahn, Waldo Rojas, Omar Lara, Gonzalo Millán, Federico Schopf, Walter Hoefler, Ramón Riquelme, Cecilia Vicuña, Raúl Barrientos, Naín Nómez, Enrique Valdés, Hernán Castellano Girón, Javier Campos, entre muchos otros.

desarrollo histórico-político chileno en lo que iba de todo el siglo y constituyó uno de los principales factores que ayudaron a cerrar una etapa poética previa, más o menos de relaciones desgarradas, con las que venía transcurriendo una parte importante de la poesía chilena aun cuando hubiera visibles estructuras renovadoras. La solitaria postura del hablante, las escisiones personales, el sentimiento agónico y marginal, entre otros, daba paso al sostenido propósito de reconstruir una patria devastada. La joven poesía, como toda la actividad artística y cultural, había sido objetivamente diezmada por una represión que se había extendido ahora a otros grupos sociales, más allá de las clases obreras. Sin embargo, era en ella donde más se observaba el cambio sustancial de su proceso de transformación previa a septiembre de 1973.

Con aquellos poetas no sólo se iniciaba una de las grandes rupturas dentro de la poesía chilena, sino también las nuevas y radicales perspectivas que comenzaría a plantearse, desde entonces, la nueva actividad artística chilena y, en un plano más específico, la actividad cultural interna del país y la del exilio.

La validez e importancia actual de la poesía joven chilena radica en que el eslabón del 11 de septiembre no sólo terminó su proceso «agónico», pero el cual tenía claras correspondencias sociales, sino que el trauma que el golpe militar provocó a la sociedad chilena le exigió también a la poesía la necesidad imperiosa de superar su fragmentación personal anterior por una universalidad más compartida.

El proceso previo a 1973, por tanto, hay que considerarlo como potencial, cuya voluntad principal fue aclaratoria y crítica de los distintos aspectos que poetizaban. A través de él se mostraban también las actitudes conflictivas que les correspondían como sujetos sociales e integrantes de las heterogéneas capas medias a las contradicciones de todo el período. Si el golpe militar no hubiera ocurrido, con toda seguridad esa lenta transformación de la joven poesía habría continuado, pero dentro de otras particulares situaciones que no corresponde señalar aquí. Sea ello lo que hubiera ocurrido, para entender su significación hasta el mes de septiembre de 1973 había que dejarlo esclarecido sobre dos factores que se integraban dialécticamente en su específica y peculiar formalización poética. Primero, lo que de las previas y vigentes tradiciones asimilaban críticamente todos estos poetas. Segundo, si bien las variadas contradicciones del contexto latinoamericano y chileno entre 1960 y 1973 no se problematizaron dentro de una línea explícita o combativa, éstas se adecuaron mejor dentro de lo que fue esa particular formalización. Además, no cabía duda ya que esa era la mejor herramienta con la cual se podía dar cuenta de la relación conflictiva y lenta integración de ciertas capas medias, no pocos artistas e intelectuales, a la ascendente movilización política que fue diezmada el 11 de septiembre de 1973.

I. La continuidad crítica con la tradición poética

La joven poesía chilena, en lo que iba de 1960 a 1973, no asumió una perspectiva militante ni nada parecía indicar tampoco que su desarrollo iba en busca de la claridad realista-social. Sin embargo, existían al menos tres antecedentes importantes: la etapa poética de Pablo de Rokha, que agresivamente condenaba el aparato cultural burgués,

poesía desligada de retórica pero no de una completa grandilocuencia; la narrativa y la poesía social de la generación del 38; y *Canto general* (1950) —esta definitiva creación de la poesía hispanoamericana, comparable en la plástica a la de los murales mexicanos—, que se constituía en una nueva etapa de la poesía nerudiana, superando dialécticamene las suyas anteriores. Sin que hubiera una actitud iconoclasta frente a esa tradición de contenidos más militantes, estaban los jóvenes poetas chilenos más inclinados a ciertas fuentes por donde habían venido desarrollándose, desde las primeras décadas, las distintas vertientes de la vanguardia, especialmente la de Vicente Huidobro.

Huidobro, de Rokha y Juan Guzmán Cruchaga (los que dirigieron y redactaron la revista *Azul)*, fueron los primeros que comenzaron a diferenciarse de las líneas postrománticas, subjetivistas o encerrados otros en modelos más tradicionales (Carlos Moncada, Manuel Magallanes Mouré, Ernesto Guzmán). Es, pues, a partir de un lenguaje más moderno, pero el que también provoca un subjetivismo variado por esas épocas, desde el que nacerán los futuros experimentadores de la vanguardia, cuya posterior poesía chilena no dejaría de prescindir en sus distintas gamas herméticas, sociales otras, antipoéticas o conversacionales, quitándole al lenguaje la elevada elocuencia [9].

Posteriormente, con el ascenso del Frente Popular en 1938 —crecimiento manifiesto de la lucha de masas chilena, combate internacional contra el fascismo y la solidaridad con la República Española—, hay un grupo de escritores que se muestran comprometidos con la acción político-social o son militantes de partidos populares o escritores de izquierda. Son escritores que hacen coincidir su actitud literaria —principalmente en la narrativa— y su posición ideológica [10].

Si bien, la narrativa de esta generación parece bien perfilada; la poesía enmarcada y publicada dentro de este período no pareció seguir necesariamente el mismo camino de la novela o el cuento. De hecho, fueron visibles al menos dos líneas bastante significativas, las que siendo también de continuidad más desarrolladas de las de la vanguardia se iban constituyendo en sólidas influencias para las décadas posteriores. La primera fue la que amplió el puente que iniciara Huidobro y otros en las décadas precedentes, pero por el cual seguiría entrando toda la corriente moderna de la poesía europea (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Sade, Jarry, Breton, entre otros) [11]. Tal fue el caso del grupo «La Mandrágora» (1937), que puede considerarse como el primer movimiento vanguardista/surrealista chileno organizado (Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas, posteriormente) [12]. Esa «modernidad», la que se impregna-

---

[9] JAIME CONCHA: *Vicente Huidobro,* Ediciones Júcar, Madrid, 1980, págs. 30-31.

[10] Los escritores más significativos de esta generación, entre otros, son: Nicomedes Guzmán, Oscar Castro, Juan Godoy, Reinaldo Lomboy, Rubén Azócar, Carlos Droguett, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías, Francisco Coloane, Fernando Alegría, Luis González Zenteno. Véase, JAIME CONCHA: *Novelistas chilenos,* Editorial Quimantú, Santiago de Chile, 1973, págs. 71-81. También, VOLODIA TEITELBOIM: «La generación del 38 en busca de la realidad chilena», *Atenea,* núm. 380-381, 1958, págs. 106-131.

[11] Véase, BRAULIO ARENAS: «La Mandrágora», *Atenea,* núm. 380-381, 1958, págs. 9-13.

[12] Los movimientos vanguardistas, como supone ANA PIZARRO: «Vanguardismo literario y vanguardia

ba en la poesía de «La Mandrágora» y en otros poetas que no pertenecieron a él (Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, el Neruda de *Residencia en la tierra,* entre otros), consistió, en las palabras de Braulio Arenas, en la «necesidad de hacer posible la libertad, puesto que nunca como ahora nada risueño nos ofrecía el exterior; pero teníamos a nuestro haber el humor surrealista y la ironía romántica, las que fueron pedernales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada» [13]. Aquel carácter «nuevo» de la entonces poesía chilena, signo de un sustancial cambio a través de las corrientes vanguardistas y surrealistas, ya había quedado muy bien señalado —tres años antes de la formación de «La Mandrágora»— en la importante *Antología de la poesía chilena nueva* (1935), hecha por Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita (Huidobro, Neruda, De Rokha, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Omar Cáceres, Juvencio Valle, Angel Cruchaga, más los dos antologados y excluyendo inexplicablemente a Grabiela Mistral). Sin embargo, tres años después (1938), aparece una antología prologada por Tomás Lago donde se incluyen ocho poetas de entonces —aún no llegaban algunos a los veinticinco años—, la que andando el tiempo vendría a ser un importante antecedente prehistórico de la antipoesía parriana. Estos nuevos poetas se consideraban distintos a los poetas creacionistas, herméticos u oníricos. Postulaban a la claridad conceptual y formal, cuyos antecedentes estaban ya en César Vallejo y de Rokha, a la naturalidad y espontaneidad al alcance de un grueso público [14]. Se autodenominaban los paladines de la claridad, poetas de poesía diurna contra los poetas oscuros: el reverso de la medalla surrealista. De estos ocho poetas, Nicanor Parra sería el que habría de dar otro rumbo, pero no único, tanto a la misma poesía chilena como a una parte considerable de la latinoamericana a partir de *Poemas y antipoemas* (1954). Esta segunda línea, el antipoema o la antipoesía, no fue sino —en las propias palabras del antipoeta— «el poema o la poesía tradicional que se enriqueció con la savia surrealista» [15]. A partir de aquí, la concepción del poeta que habitaba una aureola hermética u onírica comenzaba a ponerse en serias dudas. De igual modo, la sospecha de una condición de profeta o conductor de pueblos y la utilización del lenguaje poético como instrumento dócil al dictado de una precoz o automática inspiración. En su conjunto, éstas fueron las características más notorias que se reunirían en la llamada generación poética chilena del 50 (Enrique Lihn, Jorge Teiller, Efraín Barquero, Armando Uribe, Miguel Arteche, Alberto Rubio, entre otros), el

---

política en América Latina», *Araucaria de Chile,* núm. 13, 1981, págs. 81-96; más allá de ser un espejo de las corrientes europeas han sido movimientos que tienen relación con ciertos postulados nacionalistas, antioligárquicos, según sean los distintos países en que se dieron. Hasta ahora no existe un trabajo que demuestre aquello en el caso chileno.

[13] BRAULIO ARENAS: *Art. cit.,* pág. 8.

[14] FERNANDO ALEGRÍA: «Antiliteratura (3. "Antipoesía")», en *América Latina en su literatura,* Ed. César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1972, págs. 249-258.

[15] Los poetas antologados por TOMÁS LAGO fueron: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Flores, Oscar Castro y Nicanor Parra. Véase, NICANOR PARRA: «Poetas de la claridad», *Atenea,* núm. 380-381, 1958, págs. 45-48. RENÉ DE COSTA: *Poetry of Pablo Neruda,* Harvard University Press, Cambridge, 1979, pág. 211, señala que la antipoesía parriana puede considerarse como un importante antecedente sobre la cual influye *Estravagario* de Neruda.

más cercano y vigente eslabón que la posterior poesía joven chilena iría a retomar [16]. Eran Lihn y Teiller los que sintetizaban los rumbos, sin embargo, diversificados, que continuarían los más jóvenes poetas. El primero, cuya poesía refería a una realidad contemporánea y urbana más compleja, configuraba en un todo dialéctico la desconfianza de la poesía, pero el convencimiento que ella podía dar cuenta también de las personales incertidumbres y desalientos. Al poeta ya no podía bastarle una fugaz inspiración para expresar esa nueva complejidad, sino precisar su escritura a través de un exigente oficio autoasumido (Oscar Hahn, Gonzalo Millán Rojas, entre otros, son ejemplos clarísimos de esta lección). La poesía de Teiller, aquella que buscaba un tiempo de arraigo en las comunidades donde la naturaleza del sur chileno parecía no desbastada, dejaba en los poetas «láricos» de la joven poesía, por el contrario, una relación bastante conflictiva con aquel espacio provinciano. El idílico mundo rural teillerano desaparecía cada vez más por el avance inminente de cierta civilización que irrumpía en la «casa natal» (Jaime Quezada, Omar Lara, Floridor Pérez, Enríque Valdés, entre otros, son los ejemplos más relevantes) [17].

Las distintas expresiones de la vanguardia que se desarrollan a partir de las primeras décadas; la poesía contestataria de Pablo de Rokha que comienza a desarrollarse dentro de esos años; la gran respuesta nerudiana a la poesía de sus *Residencias* desde mediados de los cuarenta —que más que solución se convertía también en un problema de aprehensión—; la antipoesía parriana, que comienza a partir de 1940; y la convivencia con algunos poetas de la generación de los cincuenta, son, en conjunto. la tradición que la poesía joven, a partir de los años sesenta, no dejaría de reconocer. Sin ser iconoclastas, mantienen una relación crítica con sus antecesores, pero más sensibles a las distintas tonalidades subjetivas o herméticas de la vanguardia junto a la síntesis de ésta: el desenfado y el coloquialismo antipoético, así como el descreimiento del poeta-profeta. De allí que éstos no se erigieran en paladines de lo social-realista

[16] De hecho, en 1965, en el primer encuentro de la Joven Poesía Chilena, que organiza *Trilce* en Valdivia, hacen su reconocimiento público a la generación del 50. Se leen ponencias sobre la poesía de Jorge Teiller, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Efraín Barquero, Armando Uribe. Ello indicaba que no había ningún intento de aparecer iconoclastas con las previas generaciones, sino convivir críticamente con ellas. Gonzalo Rojas, que venía de más atrás (de la del 38), fue uno de los poetas que estuvo más próximo a los más jóvenes. En 1967, con motivo de los 50 años del poeta, muchos poetas de esta promoción lo festejaron en una comida memorable. En él reconocían tanto su conducta poética como la síntesis de los aportes de la vanguardia y un realismo que no necesariamente estaba dentro de la «claridad social» ni tampoco dentro de la «claridad antipoética».

[17] Bastaría un estudio detenido de la poesía de Jaime Quezada, Floridor Pérez, Omar Lara, entre otros, para demostrar con más especificidad las relaciones conflictivas con aquel mundo que ya no es absolutamente «lárico». En Jorge Teiller, como ha sido señalado por JAIME GIORDANO («La poesía de Jorge Teiller», en *Poesía chilena (1960-1965)*, Ed. Omar Lara y Carlos Cortínez, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1966), la infancia es el recuerdo amenazado por lo temporal. En Quezada y Pérez, lo que hay es una infancia escindida entre un mundo lárico que ya no existe y un mundo más moderno que lo asedia. Es Jaime Quezada quien ha sintetizado lo que ocurre con la poesía «lárica» que practican algunos de estos poetas posteriores a Teiller: «La infancia me parece la parte más profunda de mi vida. No puedo hablar de ella sino rodeada de calles, de cerezos, de caballos. *Una nave espacial mancharía el color de mi cielo* (el subrayado es nuestro). Mi poesía está ahora en la ciudad, desafiándome a mí mismo. Es un paso, una liberación. Sin embargo, me ahogo con una cuerda al cuello que nadie ve y todos tiran». Véase, *Trilce*, núm. 13, 1968, pág. 59.

donde la poesía fuera la ventana transparente, a través de la cual pudieran verse los hechos que convulsionaban el continente y el país. Tampoco se supuso que tenía que ser el instrumento subversivo que iría a cambiar la sociedad. Por el contrario, el producto poético articuló perfectamente la deuda asimilada de la vanguardia, su línea expresiva nada risueña respecto de la realidad y la ausencia, por otro, de la grandilocuencia.

La notoria crisis del idealismo romántico; la transición entre el psicologismo y el sociologismo; el pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos; la irrupción de la actualidad, a través de una desacralización humorística y agresiva libertad de expresión; y el avance del coloquialismo, prosaísmo, junto a una pluralidad formal y expresiva, eran, en términos generales, las características que las jóvenes promociones poéticas latinoamericanas, a partir de la Revolución Cubana, encontraban en sus mayores [18]. Sobre ellas fueron adoptando variados rumbos. Es decir, una poesía basada en cierta fuerza irracional y desbordada con elementos conversacionales y de las vanguardias más añejas; otra que partía de una honda emotividad interior sin desligarse de la realidad social; la que nacía de la antipoesía menos grandilocuente (poesía que estuviera al servicio de la revolución); la que seguía la línea originada a partir de los «exterioristas» norteamericanos, representada por los aportes de la poesía de Ernesto Cardenal; y una que, al plantearse con cierto rigor intelectual, creía más en la «organización verbal» —la «palabra» como distribución en el discurso— que en los motivos poéticos [19]. Sobre esas variadas expresiones no parecía raro que en la joven poesía latinoamericana hubiera, por un lado, una línea combativa y militante, y, por otro, sus hablantes mantuvieran relaciones conflictivas, marginales y agónicas [20]. A ambas, a pesar de esa distinción, las unía una perspectiva bastante irónica y desencantada para tratarse con la exterioridad. Recurrían los cuestionamientos a la simbología religiosa, el poder establecido, la infancia, la juventud alienada por los medios masivos —haciendo uso de esos medios e incorporándolos como motivos poéticos—, la remotivación de los viejos temas de la muerte y del amor, pero desde una perspectiva más humanista el primero y bastante desacralizado el segundo. Si el hibridaje fue el denominador común en toda esta poesía —entremezclando distintas gamas de un amplio espectro poético —(antipoéticas, conversacionales, concretistas, neovanguardistas)—, quedaba también en evidencia que la mayor parte de la joven poesía latinoamericana, en la cual la poesía chilena de los sesenta se insertaba significativamente, poseía una continuidad retrospectiva y crítica a partir de las primeras vanguardias, así como las lecciones recobradas de la renovación poética europea y anglosajona.

---

[18] Véase, SAÚL YURKIEVICH: «Orbita de Hispanoamérica en su poesía», *Revista de literatura hispanoamericana,* núm. 4, 1973, pág. 16.

[19] Véase, MIGUEL DONOSO PAREJA: «¿Poesía concreta o poesía en proceso?», *Cambio,* abril-mayo, 1978, págs. 45-55.

[20] Dentro de la primera habría que señalar a las siguientes promociones: en *Argentina,* a través de los grupos *Barrilete* y *Pan duro,* los que en 1963 proponían una poesía eminentemente popular y comprometida con el hombre común, poetas en su mayoría «comprometidos» con su realidad. En *Ecuador* hubo el grupo *Tzantzicos* (las «tzantzas» son las cabezas reducidas a menos del tamaño de un puño que hacen los indios

II. El contexto socio-histórico de la poesía joven chilena

El contexto global latinoamericano que enmarcó a esta promoción correspondió a la situación general de dependencia, principalmente con el capital norteamericano, cuya iniciación progresiva ocurre dentro de la década de 1930 y con posterioridad a la segunda guerra mundial. A partir de los años treinta, fecha en que está casi cancelado el período llamado oligárquico agrominero exportador (1870-1930, aproximadamente), se abre un proceso de sustitución de importaciones o desarrollo nacional industrial que intentaría superar los efectos catastróficos de la gran depresión de los países centrales en los periféricos, consumidores los primeros de materias primas que los últimos les proveían. El nuevo proyecto provocó el incremento de una importante clase media de técnicos, profesionales, funcionarios en las áreas privadas o públicas, sector servicios, etc. Pero, a su vez, ese supuesto «nacionalismo sustitutivo de importaciones» tuvo necesariamente que establecer relaciones de dependencia con una fuerte inversión, mayoritariamente estadounidense, que ingresó progresivamente en los sectores mineros, agropecuarios, para luego extenderse tanto a los sectores financieros, servicios públicos como en la absorción de las industrias nacionales [21]. Al comenzar la década de los sesenta, el capital extranjero era dueño de la mayor parte de las economías latinoamericanas:

> Todos sabían que el proyecto de desarrollo nacional autónomo se encontraba en bancarrota y que el capitalismo imperialista era dueño y señor de nuestra economía; el estatuto semicolonial

---

de la selva oriental ecuatoriana), que aparece en los inicios de los años 60. Ellos creían en la acción inmediata de la poesía. Se comprometieron con la lucha por una auténtica cultura nacional. Hicieron una poesía de denuncia, combativa y revolucionaria: la praxis política en la literatura. Se negaron a publicar poemas, puesto que serían destinados a satisfacer el gusto de capas sociales elitistas e insensibles. Su decisión fue declamarlos en escenarios públicos o populares. Querían que el poema fuese una manera de agredir a la burguesía como si éste fuera un palo o una pistola. En *El Salvador,* las promociones más jóvenes sienten la poderosa influencia de la «generación comprometida» (Roque Dalton, Manlio Argueta y Roberto Armijo, entre otros). La nueva ***poesía puertorriqueña*** aparece como poesía de combate frente a la realidad colonial. Para los más jóvenes «no cabe al intelectual puertorriqueño sino una postura: la crítica, la radical, la iconoclasta». Consúltese, MIGUEL DONOSO PAREJA, ***art. cit.;*** JORGE BOCCANERA: ***La novísima poesía latinoamericana,*** Editores Mexicanos Unidos, México, 1980. Hay en ésta una excelente presentación y selección de poetas que comienzan a publicar a partir de los 60 nacidos todos dentro de los 40. Respecto a la poesía peruana, para JULIO ORTEGA («Los poetas terribles del 60», *La República,* 15 de agosto de 1982, págs. 16-17) hay dos rutas en la poesía peruana de los 60: la de Javier Heraud —asesinado en la primera guerrilla peruana, 1963—, que señalaba el encuentro con la historia y la política contingente intensamente vivido; la otra es la del artista como víctima de su marginalidad. Estas dos parecen complementarse en la poesía peruana de los 60, pero sin asumir ninguna ortodoxia aun cuando todos son militantes y conscientes de un decenio agitado.

[21] Sobre el contexto de los sesenta se ha consultado: AGUSTÍN CUEVA: *El desarrollo del capitalismo en América Latina,* Siglo XXI, México, 1979) «El desarrollo de nuestras ciencias sociales en el último período», en su *Teoría social y procesos políticos en América Latina,* Editorial Edicol, México, 1979, págs. 69-84; «Problemas y perspectivas de la teoría de la dependencia», Ibíd.; «Dialéctica del proceso chileno: 1970-1973», Ibíd. También, HERNÁN VIDAL: «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socioliterarias», *Hispanoamérica,* anejo 1, 1975 y *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis,* Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976. También véase, OSCAR MUÑOZ: «La crisis del desarrollo económico chileno: características principales», CEPLAN, documento 16, Universidad Católica de Chile, 1970.

fue reducido incluso oficialmente, designándolo con el eufemismo de «situación de dependencia», que luego se difundiría ampliamente... Inmutablemente regidas por el latifundio, salvo en contados casos de excepción, las estructuras agrarias trasladaban además su excedente de población a las urbes, y éstas, dominadas por las industrias «dinámicas» de propiedad extranjera, no hacían más que sumar al excedente rural el suyo propio. La desocupación, la subocupación y el empleo disfrazado tornábase, pues, visibles, bajo la forma de «villas miserias», «favelas», «callampas», «ciudades perdidas» y «pueblos jóvenes»... Los indicadores de subdesarrollo, que cada quien manejaba ya profusamente, revelaban por su parte verdaderos records de desnutrición, analfabetismo, mortalidad infantil, morbilidad, déficit de viviendas, etc. El panorama no era ciertamente halagador, e incluso las burguesías local e imperial empezaron a inquietarse, sobre todo porque la lucha de clases había dado entre tanto un salto cualitativo con la primera revolución socialista en América [22].

Con la Revolución Cubana (1959) se expresaba la respuesta más objetiva para superar la situación de desnacionalización arriba señalada, así como la eliminación radical de ciertas formas de dominación (dictaduras o democracias restringridas). El legado más significativo de la experiencia cubana fue que contribuyó a acelerar el crecimiento de una conciencia nacional y social anti-imperialista, incrementando la movilización política de las masas asalariadas o marginadas de las urbes y de los sectores rurales. También provocó una contradicción ideológica en considerables capas medias, pequeña burguesía intelectual y artistas, como expresión de la crisis del período y como búsqueda de respuestas [23].

Enmarcada en esa situación global latinoamericana, como dentro de otros sucesos que se desprendían de las contradicciones de la década, se observaba una intensa lucha de clase chilena que comienza a alcanzar su más alto nivel de desarrollo desde

---

[22] AGUSTÍN CUEVA: *El desarrollo del capitalismo...*, op. cit., págs. 199-200.

[23] Como se sabe, las reacciones a la Revolución Cubana por parte de los Estados Unidos no demoraron demasiado. Frente al temor que proliferaran en el continente experiencias similares, el Gobierno estadounidense adoptó dos políticas contrarrevolucionarias en el estricto sentido del término para contrarrestar una nueva amenaza revolucionaria. La primera fue represiva y relativamente discreta —la invasión a Bahía Cochinos en 1961—, la otra de carácter reformista, resaltada por la gran campaña de publicidad de la Alianza para el Progreso (1961). Ambas fueron formas que asumía la nueva guerra fría que empleó la Administración Kennedy para amedrentar posibles movimientos parecidos al cubano (a ello hay que agregar la formación de los Cuerpos de Paz, creados por esa misma Administración y bajo la misma filosofía de la Alianza). La Alianza correspondía a la tesis desarrollista, es decir, «una perspectiva global de análisis de que en América Latina sí puede haber desarrollo, a condición de ciertas reformas (agraria, tributaria, administrativa, etcétera) y ciertas negociaciones (de los términos de intercambio internacional sobre todo...) una perspectiva global de análisis al proyectar sus ilusiones ideológicas e imaginar que el desarrollo del capitalismo podía dar como resultado una mejor distribución de la propiedad, del ingreso y del poder» (AGUSTÍN CUEVA: «El desarrollo de nuestras ciencias...», *op. cit.*, pág. 70). Fue ésta la política que asumió el Gobierno de Eduardo Frei en Chile (1964-1970), recibiendo la mayor ayuda económica de la Alianza a cambio de introducir reformas en la estructura social-económica (educacional, agraria, universitaria). La ayuda se canalizó también a desmovilizar el movimiento popular chileno, a través de una intensa campaña anticomunista que ya había comenzado con el gobierno previo (1958-1964). Véase, RICHARD G. PARKER: «Imperialismo y organización obrera en América Latina», *Cuadernos políticos*, 26, 1980, págs. 37-50. Respecto de la política norteamericana con posterioridad a la Revolución Cubana, consúltese: ADOLF A. BERLE, Jr: *The Cold War in Latin America*, The Brien MacMahon Lectures, The University of Connecticut, october 23, 1961. En cuanto a la campaña anticomunista durante el período de Alessandri y Frei, véase: MILES D. WOLPIN: «La influencia internacional de la Revolución Cubana: Chile 1958-1970», *Foro Internacional*, 4, 1972.

mediados de los sesenta hasta 1973 [24]. Este sustancial incremento, el que iría a ser factor esencial del triunfo en 1970 de la Unidad Popular, había sido también un prolongado proceso de esfuerzo y concientización, vigorización y combatividad, cuyos orígenes hay que ubicar desde los comienzos del siglo XX [25]. Aun cuando la movilización política de los sectores populares mostraba una previa y larga combatividad con altos y bajos, los sectores intermedios, en cambio, por sus propias características históricas, señalaban una integración mucho más contradictoria y diversificada. Estos sectores intermedios, integrados por empleados, pequeña burguesía comerical o agraria, intelectuales o artistas, los que habían aumentado en proporción y participación relativa a causa del proceso de industrialización, van a ser afectados tanto por el proceso de transnacionalización posterior, como por su reverso: la marginalidad. Por la propia heterogeneidad de las capas medias, la integración de éstas a la creciente movilización política no podía ocurrir ni de manera homogénea ni espontáneamente. Los variados sectores de los grupos intermedios respondían diversamente, según fuera su distinta ubicación dentro de la estructura económica o ideológica chilena. Hubo, pues, sectores notoriamente integrados al «modernismo industrial» y otros que permanecieron marginados de los beneficios, las posibilidades y las decisiones [26].

A partir de los años veinte y hasta los cincuenta, los sectores medios chilenos habían encontrado en las distintas funciones del aparato del Estado su principal medio

---

[24] Esos otros sucesos fueron los siguientes: *Primero,* el desarrollo de una Nueva Izquierda que emerge de la crisis del campo socialista (el conflicto chino-soviético, la polémica de la Revolución Cultural China y la invasión soviética a Checoslovaquia); de la propia guerra de Vietnam y de los movimientos juveniles estudiantiles norteamericanos y europeos. La síntesis ideológica la componían varios segmentos filosóficos: el movimiento beatnik de los 50, el budismo Zen, el existencialismo, el surrealismo, el psicoanálisis y el marxismo. Con ellos se enfrentaron al tecnocratismo de las economías consumistas, la ultraderecha y los partidos comunistas. Estos últimos fueron catalogados de burocráticos y sin alternativa revolucionaria. En Chile sería el MIR el ejemplo más notorio de lo anterior. Véase, HERNÁN VIDAL: «Julio Cortázar y la Nueva Izquierda», *Idologgies and Literatures,* 7, 1978, pág. 48. También, AGUSTÍN CUEVA: «Dialéctica del proceso chileno: 1969-1973», *op. cit.,* pág. 123. *Segundo,* las radicalizadas posturas de sectores de la Iglesia latinoamericana, estimuladas por el carácter progresista, pero no menos desarrollista, de la Conferencia Episcopal de Medellín (1968). Estas irían a tener un impacto bastante significativo dentro de los sectores católicos más jóvenes. «En la etapa del 68 al 72, en los órganos eclesiales jerárquicos, la Teoría de la Liberación, que es la expresión teológica de la teoría de la dependencia y de cierta reflexión marxista en América Latina, comprometida con los grupos populares, se hace ideología preponderante y hegemónica dentro de los órganos más activos de la Iglesia, hasta 1972». Véase, ENRIQUE DUSSEL et ali.: *Iglesia y Estado en América Latina. Crisis de la Iglesia Católica, junio-septiembre 1968,* Cidoc Dossier, núm. 24, México, 1969. *Tercero,* el desarrollo del foco guerrillero que comenzó con posterioridad a la Revolución Cubana y culmina con la muerte del Che Guevara en Bolivia (1967). El saldo positivo de los movimientos guerrilleros, por un lado, fue entender las diferentes características históricas y políticas que distancian a los pueblos de América Latina y, por otro, la radicalización de la pequeña burguesía porque permitió visualizar entre éstos a qué clase realmente le correspondería la dirección de la revolución en Latinoamérica. Véase, JOSÉ LUIS ALCAZAR: «Bolivia, el Che y el foco guerrillero», *Cuadernos de Marcha,* núm. 3, septiembre-octubre, 1979, pág. 66.

[25] Véase, ATILIO BORÓN: «Notas sobre las raíces histórico-estructurales de la movilización política en Chile», *Foro Internacional,* núm. 1, 1975, págs. 64-121.

[26] ARMAND MATTELART y MANUEL GARRETÓN: *Integración nacional y marginalidad,* ICIRA, Chile, 1969, págs. 161-163.

para el ascenso social y las reivindicaciones económicas. De allí que los sindicatos de clase media (profesores, empleados públicos) tuvieran un papel significativo en el conjunto de la actividad sindical chilena. Estos sectores medios provenían de las distintas actividades artesanales, la expansión del comercio y los servicios, y de las distintas funciones estatales. La disminución de las tasas en analfabetismo y el aumento de la escolaridad básica y media permitió que el sistema educacional fuera un importante medio en la movilidad social de esos sectores. Pero esas características van a cambiar esencialmente a partir del proceso de modernización, especialmente dentro de los años cincuenta. Provenientes de una burguesía empobrecida, ex artesanos o semiproletarios, los sectores medios modernos ven en su profesionalización un nuevo «status» distinto a las capas medias precedentes, cuya característica había sido una pura condición de sobrevivencia o de consolidación de su reciente ascenso social. La demanda educacional de estos nuevos sectores es la Universalidad, pero aspirando no sólo al ejercicio libre de las profesiones tradicionales (abogado o médico), sino también buscan la gestión de alto nivel en la empresa moderna y el Estado. Es el saber altamente calificado el que proporciona un real «status»: un mejor nivel de ingresos y de poder. Sobre este nuevo papel de las capas medias es como parece explicarse, hacia finales de los cincuenta, el desplazamiento del Partido Radical por la Democracia Cristiana como representación política de esos sectores y la función más dinámica dentro de la vida política chilena. Es el partido demócrata-cristiano el que inicia un proyecto ideológico que se ajustará a la nueva modernización, alcanzando una sólida implantación en grupos estudiantiles y en los colegios profesionales, al mismo tiempo que se hace vocero de grupos sociales que nacen a la vida política con el aumento electoral que resulta de la reforma electoral en los años 1949, 1957 y 1961. La modernización, la crisis de representación y los vacíos en la política de izquierda hacen que el PDC conquiste lo más dinámico de la juventud, las mujeres y los sectores hasta entonces excluidos de la vida nacional: el campesinado y el subproletariado rural [27].

Un grupo bastante considerable de capas medias va a integrarse y ser aglutinado en lo que el propio partido demócrata-cristiano llamaría un proyecto «socialista comunitario». Pero aquel proyecto no intentaba eliminar alianzas con la burguesía chilena a los consorcios multinacionales, sino «modernizar» ciertas estructuras locales para que se ajustaran a los requerimientos de la nueva fase transnacional [28].

Así parecían entenderse los proyectos como la Reforma Educacional, la Reforma Agraria, la «chilenización» de ciertas riquezas básicas y la Reforma Universitaria. Sin embargo, este proyecto, hecho práctica con la ascensión al gobierno (1964-1970), no podía a medida que terminaba la década, deshacerse de la política global de nueva guerra fría de los Estados Unidos (el ejemplo más solapado fue la Alianza para el Progreso, 1961), cuya principal tarea era contener cualquier otro movimiento que pudiera seguir los caminos de la Revolución Cubana. Sólo así podía explicarse la sostenida campaña para coartar el peso político del movimiento obrero chileno. Los

---

[27] Esta síntesis de los sectores medios corresponde a los planteamientos que hace SERGIO SPOERER a un cuestionario y debate sobre «La Universidad Chilena», *Araucaria de Chile*, núm. 3, 1978, págs. 159-165.

[28] JORGE AHUMADA: *En vez de la miseria*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1973. En este texto se puede encontrar el planteamiento teórico del proyecto demócrata-cristiano antes de 1964.

ejemplos clarísimos fueron el intento de desmovilizar la mayor organización de trabajadores chilena (Central Unica de Trabajadores), a través de organizaciones sindicales paralelas (las organizaciones en las áreas marginales urbanas como la llamada Promoción Popular o en áreas campesinas según su nuevo proyecto de reforma agraria). A ello debe agregarse una sostenida campaña anticomunista que ya se había iniciado con el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964). Toda esta situación hizo reflexionar a los sectores rebeldes del partido del gobierno, proponiendo una vía no capitalista de desarrollo y criticando las conexiones cada vez más profundas con el capital monopólico extranjero, pilar mayor del estado de desnacionalización y marginalidad nacional en que se encontraba el país. Sin embargo, estos grupos, que poco fueron oídos, provocaron un quiebre bastante significativo dentro del partido demócrata-cristiano, originando el Movimiento de Acción Popular (MAPU) en 1969 y la Izquierda Cristiana en 1971. Al partido gobernante este quiebre le significó, principalmente, la pérdida de fuertes contingentes estudiantiles, capas medias, intelectuales y sectores cristianos jóvenes. Por otro lado, los beneficios de ese «modernismo» se canalizaban desequilibradamente entre los sectores sociales. La participación y las posibilidades restringidas acercaron sólo a limitadas capas medias —comparables a la de los países más avanzados— al acceso privilegiado que ofrecía el proyecto demócrata-cristiano, aliado al capital foráneo y ligado a las actividades secundarias más dinámicas. La burguesía nacional y esos grupos medios se ubicaron en espacios o centros privados donde bullía el consumo, la vida más «contemporánea», los mercados con productos más o menos sofisticados, los mejores colegios, los «barrios altos», distinguiéndose éstos notoriamente de los llamados «marginales» o «callampas». Todo esto reforzado por una cultura cada vez más extranjerizante que, dado el desarrollo de los medios masivos (las revistas ilustradas, la naciente televisión, la industria discográfica, etc.), en manos monopólicas, se irradiaba al resto de la población, anulando las auténticas expresiones nacionales que hacían esfuerzos sobrehumanos para obtener un lugar en esos medios (la indiferencia con Violeta Parra y con la naciente Nueva Canción Chilena eran los ejemplos más ilustrativos) [29].

Un segundo grupo de capas medias lo constituyeron fuertes contingentes que comenzaron a adscribirse a los distintos partidos que irían a formar la Unidad Popular

---

[29] Los beneficios de este «modernismo», que puede caracterizarse casi para la mayoría de los países latinoamericanos de la década, sin embargo, fueron más accesibles sólo a ciertas capas más integradas. Dentro de la misma ciudad o en otras regiones del país, en cambio, habían otras viviendo aún en condiciones bastante tradicionales, cuyo «modernismo» no les tocó. ANTONIO SKÁRMETA, en «Testimonio», *Hispamérica*, 28, 1981, págs. 49-64, habla de una cierta vitalidad de los nuevos escritores chilenos insertos dentro de los años sesenta. Habla que su generación vivió la música pop, las motonetas, la desfachatez, el cine francés, etcétera, es decir, que ese nuevo deseo más libre de vivir parece haber sido afectado por la irrupción de la transculturización producida en las grandes ciudades latinoamericanas. Idea que volvemos a encontrar en ANGEL RAMA: «Los contestatarios al poder», en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, Marcha Editores, México, 1981, págs. 23-24. Nos parece que lo que Skármeta señala para Chile y Rama para toda Latinoamérica es el ambiente sólo de ciertos sectores sociales, incluidas algunas capas intelectuales, más integrados a ese tipo de beneficios. Sin embargo hubo clarísimos sectores para los que esos beneficios eran inalcanzables (capas medias marginadas en que se incluían no pocos profesionales, artistas e intelectuales, sectores obreros y campesinos).

hacia los finales de los sesenta, sumándose progresivamente también otros que provenían de las rupturas internas del partido demócrata-cristiano. Por otro lado, hacia 1964, comienzan a destacarse las posiciones de una pequeña burguesía intelectual, especialmente estudiantil-universitaria, que daría origen al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, formado inicialmente en la Universidad de Concepción). Ellos no sólo se erigieron con cierta violencia al gobierno de Frei, sino que también adoptaron un constante enfrentamiento a lo que entonces denominaban la «izquierda tradicional». Comenzaron arrastrando una militancia dentro de los sectores estudiantiles (secundarios y universitarios) y ejerciendo, principalmente, una influencia política entre los pobres del campo y de la ciudad (los sectores más marginados). Finalmente, habría que mencionar a un grupo de sectores medios propiamente marginados. Estos ocupaban los escalones más bajos de la jerarquía profesional y económica —intelectuales, profesiones liberales, empleados públicos o privados, pequeña burguesía empobrecida—, hacinados en las periferias de las urbes junto a fuertes contingentes proletarios, subempleados y lumpen. La condición de marginalidad consistía en la ausencia total de participación en las decisiones públicas o privadas, aun cuando participaran en los distintos niveles de la estructura social como asalariados, semiasalariados o apenas ganaran para subsistir como era el caso de la pequeña burguesía empobrecida [30].

Como reacción a la situación nacional y continental del decenio, los grupos intermedios chilenos, integrados o marginados, habitaran en los barrios acomodados o en los periféricos (conventillos, míseras poblaciones o en viejas casonas descascaradas que la vieja oligarquía había abandonado), en la capital o en las regiones de la provincia, iban a adoptar algunas de las tres posibilidades señaladas: las alternativas «modernistas» del proyecto demócrata-cristiano; integrarse lenta y progresivamente a la movilización en marcha que ofrecía la Unidad Popular, o asumir las posturas de la ultraizquierda.

Siendo parte de esas heterogéneas capas medias chilenas y ubicados en sus distintos niveles de participación o de marginalidad, la mayor parte de los jóvenes poetas asumieron posturas notoriamente progresistas. Aun cuando en algunos hubo simpatías con el proyecto demócrata-cristiano, sin embargo, fueron acercándose y formando parte de los grupos y artistas e intelectuales al proyecto de transformaciones más profundas de la sociedad chilena que ofrecía la Unidad Popular, integrados por una diversidad de partidos (PC, PS, MAPU, Izquierda Cristiana, Partido Democrático Nacional, Partido de Izquierda Radical). Pero el hecho más específico para que esas posturas se desarrollaran fue la canalización de sus actividades culturales a través de la Universidad. Los principales grupos o revistas, los encuentros nacionales de la Joven Poesía Chilena, los recitales y las lecturas públicas, la sistemática publicación en algunos, encontraron condiciones favorables para que lo anterior ocurriera sin mayores obstáculos dentro del importante proceso de Reformas Universitarias que se iniciara en 1967 y se detuviera el mismo día del golpe militar chileno en 1973. Los radicales cambios que ocurrían en las entonces ocho universidades chilenas y algunas

[30] ALAIN TOURAINE: «La marginalidad urbana», *Revista mexicana de sociología*, 4, 1977, págs. 1109-1110.

de sus sedes, ayudaron a remecer considerablemente la conciencia política estudiantil respecto de los variados sucesos nacionales y continentales. De igual modo, coadyuvaron objetivamente por un lado a la integración de amplios sectores de artistas e intelectuales a la creciente movilización política chilena y, por otro, permitieron el desarrollo de ciertos grupos poéticos jóvenes en actividades culturales conjuntas, puesto que las reformas dieron una preocupación más sostenida a las actividades artísticas a través del considerable desarrollo de los departamentos de difusión [31].

Las formas más desacralizadas para contener la atmósfera desgarrada, que estos poetas recogían de una específica continuidad poética chilena y latinoamericana en vigencia, y la contradicción entre su praxis social y su producto poético final, definieron esa particular formalización poética. De igual modo, el proceso de transformación crítica de la joven poesía chilena que ésta había iniciado a partir de 1961, cancelándose el 11 de septiembre de 1973. La equivalencia social de ella correspondió a la lenta transformación e integración de los variados sectores de capas medias, artistas e intelectuales chilenos, a una movilización política en ascenso; pero estrechamente relacionada también a las contradicciones de la aguda situación de dependencia durante la década de los sesenta.

Aquella relación, ciertamente conflictiva, no era pues sólo cuestión de influencias de tales o cuales tendencias que la tradición pasada o vigente siempre ofrece a los más «novísimos». Tampoco era ella una actitud despreocupada o «alienada» de poetizar. Más bien correspondía a las respuestas y a las reacciones problemáticas de cierta pequeña burguesía intelectual ubicada distintamente en las heterogéneas capas medias chilenas [32].

Con el golpe militar quedaba probado que la joven poesía chilena había cancelado definitivamente su transformación conflictiva para dar cuenta de una patria diezmada.

---

[31] El proceso de Reformas Universitarias superó las estructuras académicas y científicas pasadas; integró a los profesores a la dirección y decisión superior; incorporó a los estudiantes al manejo universitario; estrechó las relaciones entre centros superiores de estudio y organizaciones sindicales, a través de programas específicos; incrementó el ingreso de las capas más modestas de la población a la Universidad, y promovió una amplia difusión, extensión cultural y artística. Véase, «La Universidad chilena», *Araucaria de Chile*, 3, 1978, págs. 119-165. También, TOMÁS VASCONI e INÉS RECA: «Movimiento estudiantil y crisis en la Universidad de Chile», *Chile, hoy*, Siglo XXI, México, 1970, págs. 345-385.

[32] Esta atmósfera puede generalizarse de la siguiente manera para la mayor parte de esta poesía: cuestionamientos desacralizados de los símbolos religiosos o de poder; atmósferas de ruinez; retrospección hacia una infancia que se ve mutilada, en otros ésta resultaba ciertamente problemática puesto que la recuperación idílica del mundo infantil dentro de los espacios láricos iba siendo afectada por un mundo más moderno que la negaba; las relaciones con el tú-mujer iban desde una relación conflictiva neo-romántica hasta el encuentro feísta, pocas veces visto dentro de la poesía chilena amorosa; había la certeza de vivir una condición marginal que se hacía más notoria en lugares urbanos capitalinos: los seres de la urbe o eran desplomados habitantes —«pájaros en tierra»— o circulaban careciendo de identidad en lugares hostiles y vacíos, los que se reconocían por algunos fugaces contactos, especialmente táctiles, o se les describían esperpénticamente; había un distanciamiento crítico de los ambientes juveniles, alienados por una cultura de masas que irrumpía con más notoriedad en los espacios más urbanizados que en el de la provincia, y, finalmente, un enajenamiento de lo político contingente, junto a una crítica irónica de lo «establecido» o «institucional».

Esa transformación fue la validez más evidente de toda esa joven promoción que se había venido desarrollando —más visibles unos que otros— a partir de 1961; pero que abría también una nueva continuidad desafiante, dentro del país o en el exilio, desde el mismo 11 de septiembre de 1973.

JAVIER CAMPOS
1841 Millikin Road. Department of Romance Languages. Ohio State University. Columbus, OHIO 43210. USA.

Dos historias de amor

I. Viaje a la saeta *

Con exageración, y tal vez con misericordia, Oscar Wilde hizo correr el rumor de que la conferencia es el único género literario absolutamente imperdonable. Por mi parte, no quisiera hoy contribuir a que ese rumor se consolide; de manera que trataré de que esta conferencia, que inexorablemente ha comenzado ya, consiga terminar de tal modo que ustedes no se vean precipitados a manifestar su indulgencia en forma de rencor. ¿Cómo podría evitar que se pusiera en marcha un mecanismo de defensa tan natural, tan inocente? Quizá sólo de un modo: siendo a mi vez natural e inocente —que equivale a decir: siendo sincero. Y una buena manera de iniciar la sinceridad es confesar nuestros pecados. Trataré, pues, de convertir la ocasión de una conferencia en la oportunidad para una confesión. El primero de mis pecados, de entre los vinculados al tema que hoy nos reúne alrededor de ese magistral sobresalto al que llamamos la saeta, es un largo pecado: tiene veintitrés años: los que van desde mis quince años hasta mis treinta y ocho. Sucede que comencé a sentir el flamenco con fervor y con ímpetu hacia los quince años de mi edad, y que pisé por vez primera las calles de Triana ya cumplidos los treinta y ocho. Este es un disparate tan cuantioso que sólo lo mitiga el perdón. Un pecado más venial, no menos evidente, es el hecho de que mi primer viaje a Sevilla, hace ahora nueve años, fue una casualidad de mi trabajo y no un propósito de mi corazón. Tampoco esto tiene otro sentido que el que le regale el perdón. Confesaré cómo ocurrió aquel primer viaje.

Un numeroso grupo de escritores hispanoamericanos y españoles, acompañados por una concentración de estudiosos del hispanismo, habíamos sido invitados a un congreso con el tema del barroquismo en la literatura hispanoamericana, un congreso que comenzó en Madrid y que se clausuró en Sevilla, durante la Semana Santa. Los organizadores no ignoraban que la elección de ese lugar para la clausura del congreso, y en esas señaladas fechas, disminuiría la asistencia de congresistas a las sesiones de trabajo. No ignoraban tampoco, como supe en seguida, que con ello se otorgaba a los visitantes la ocasión de asistir a una de las fiestas religiosas, populares y remotamente paganas, más sobrecogedoras, íntimas y a la vez multitudinarias, condecoradas de alegría y alisadas por el silencio, que se puedan vivir sobre la tierra. Supe casi instantáneamente que mi demora en conocer lo que ahora conocía por fin, era el pecado más exacto: aquél que no puede perdonarse uno mismo. Desde entonces me

* Conferencia de clausura del Seminario Homenaje a la Semana Santa. Leída en la Casa de Pilatos, de Sevilla, el 13 de abril de 1984.

vengo perdonando en cuotas, mediante el procedimiento de venir a Sevilla varias veces al año y de vivir Sevilla como nostalgia y compromiso cuando estoy lejos de esta tierra. Sé que esta última frase suena, cuando más, a piropo; cuando menos, a falsedad. Pero les doy mi palabra de honor de que vengo siendo sincero desde hace nueve años al decir esa misma frase en Buenos Aires o en Madrid, en Estocolmo, en Brujas, en Méjico, en Sarajevo o en Rabat. Y agregaré que no menciono todas esas ciudades por parecer cosmopolita (ya soy un claro encanecido y ciertas presunciones comienzan a parecerme poco serias), sino para poder asegurar que mi amor por Sevilla no es sólo una fortuna sino también una elección, o si queréis, una fatalidad: es un amor que se va confirmando desde el conocimiento de la diversa hermosura del mundo. Siempre he pensado que una de las más serias garantías que tiene un hombre de saber que ama a una mujer es la de no haberle huido jamás al amor de las otras mujeres. Quien suponga que esto que acabo de decir comporta arrogancia o frivolidad es que no sabe de qué estamos hablando. Y de igual modo, amar una ciudad, una comunidad, una cultura, desde la gratitud por la existencia de otras culturas, otras ciudades, otros prodigios, es un suceso directamente prodigioso: es ya ese instante del amor en el que comprobamos que nuestro corazón está eligiendo, está eligiendo en libertad desde el conocimiento de la hermosura múltiple, y está eligiendo para siempre. «Para siempre» quiere decir que ese amor puede sobrevivir inclusive a la muerte. De modo que si me acompaña el talento, cuando yo me haya muerto vivirán, por lo menos durante esos días misteriosos en que el cariño se transforma en adioses en los periódicos, algunos libros míos en los que la palabra Sevilla aparece sentada, como una reina, acariciando mi cabeza, mientras yo permanezco sentadito a sus pies.

¿Cómo comenzó esa elección, o si quereis, esa fatalidad? Hace ahora nueve años, entre las calles, las imágenes de la Pasión, las risas y las lágrimas en los carrillos de la gente, y desde la voz inconcebible de dos saeteras escalofriantes que cantaron en una madrugada de Triana, una madrugada en que entré con un alma y de la que salí con otra alma mayor. Aquél fue uno de los instantes prodigiosos de mi existencia, y tanto más cuanto que yo sabía que me estaba sucediendo un prodigio, y como quiera que lo que llamamos corazón no es otra cosa que la suma de los instantes prodigiosos, yo supe, allí mismo, que mi corazón acababa de crecer otro poco, y que algún día tendría que agradecer, con fervor, toda aquella fortuna. Quisiera que esta conferencia fuera considerada como un intento de mostrar, públicamente y fervorosamente, este agradecimiento.

Regresemos ahora a aquel viaje fortuito que me servía el destino y que habría de alcanzar en la memoria, que es el lugar donde las cosas establecen su eternidad, la exactitud de la necesidad. Viví noches enteras en las calles, a veces caminando con dificultad entre una multitud de andaluces, turistas, payos, gitanos e imágenes sagradas, y asistiendo a un fenómeno enigmático, tejido con vitalismo y con fervor, con devoción y vino, con fe profunda y alegría pagana. Cualquiera podría allí pensar, con precipitación, que la religión era un pretexto para tejer una urdimbre de fiesta y risa populares. Pero habría que agregar que ese ceremonial apasionado, que esa alegría y esa extraversión untadas por aquellas lágrimas, eran el rostro de una fe caudalosa, libertaria y emocionante. Un intelectual español enamorado del árbol

frondoso y de las raíces hondas del flamenco, y que a los treinta y ocho años de edad visita por primera vez Sevilla, y ello en Semana Santa, corre el peligro de acudir a esa cita lleno de un corrosivo escepticismo, aminorado por una desconfianza un poco miserable. Le es imposible desoír los muchos ruidos que hace ese comercio, que, desde hace largo tiempo y como señuelo de turistas y halago de sevillanos de segunda, está mixtificando Andalucía, Sevilla, la Semana Santa, Triana, los gitanos, el cante. Y sofocado dentro de esa coraza me aproximé a Sevilla. ¿Y qué es lo que ocurrió? Ocurrió lo que había de ocurrir, lo que era justo: que la fiesta, el fervor, los sevillanos, algunos lagrimones profesores condecorando algunos rostros; los piropos inverosímiles que mujeres y hombres gritaban a la Virgen con unción y alegría igualmente desgarradoras, y la veintena de saetas que tuve la fortuna de escuchar y compartir con todos y conmigo en Triana, consiguieron que mi coraza se me cayera enroscada como un barquillo al suelo popular, de donde ya jamás se levantó y en donde la dejé abandonada para siempre. ¿Cómo relacionar las emociones con que esa fiesta igualmente libérrima y sagrada desbarató mi desconfianza, mi escepticismo, mi cautela? Tal vez no sea posible. Tal vez no sea posible en ningún caso: creo que si yo fuera un antropólogo, y un estudioso de la historia de las religiones, y especialista en el análisis de las emociones colectivas, quizá tampoco acertaría a nombrar con justicia, es decir, con humildad y exactitud y a la vez con vehemencia, aquel fastuoso ir y venir de gentes que reían o rezaban, borrachos de fervor o aguardiente. ¿Una fe a gritos? ¿Un recogimiento entreverado con el júbilo? ¿Una celebración religiosa repleta de borrachos, que no son, por lo demás, los menos fervorosos? ¿Un dios a quien le hablan de tú sus fieles? ¿Una diosa a quien se le gritan piropos, como si fuera una muchacha? Y bueno, ¿por qué no? ¿Por qué el creer habría de ser asunto temeroso? ¿Por qué la fe no habría de estar afelpada en el júbilo? ¿No podría ser la risa una forma del rezo? ¿Quién habrá establecido que el respeto tiene que ser cohibido? Todas estas preguntas parecen responderse solas. Pero hay una pregunta mucho más vasta, mucho más inquietante, una pregunta que involucra a todo aquello que ha ocurrido en Andalucía en un par de milenios: ¿por qué sólo en Andalucía alcanzan ese temple vitalista, imaginativo, extravertido, impetuoso y feliz, estos ritos cristianos? Ustedes me consentirán que yo sea inteligente y no pretenda simular que tengo una respuesta para esa laboriosa pregunta, para semejante secreto. Por otra parte, hay ocasiones, quizá muchas, quizá casi todas, en que somos más sabios preguntando que respondiendo.

Cruzamos el puente de Triana para internarnos en el barrio gitano. Para mi, ese instante fue también ritual. Hacía ya mucho tiempo que deseaba, o que necesitaba, mirar bien esas calles, ese puente, ese Guadalquivir en ese sitio, esos espacios, cargados de dos siglos de música y de historia. A finales del siglo XVIII, a principios del XIX, éste fue uno de los pocos y providenciales lugares en donde el arte flamenco tuvo su nacimiento y desarrollo. Triana era ya para mí una de esas palabras, cargadas de fruta antigua y de noche solar y secular, en donde la emoción bebe su resonancia, come su pan solemne, hasta hacernos saber que un hombre es casi nada si no está emocionado. Ahora, cruzando el puente —lo recuerdo tan bien— yo les hablaba a mi mujer y a Niña Rochi y a su hombre, Héctor Rojas Herazo (colombiano y uno de los más intensos, primorosos, gigantescos y compasivos escritores de lengua castellana en

nuestros días) de los viejos creadores de los cantes, de la marginación de los gitanos, de algunas coplas de increíble brevedad que cuentan en tres o cuatro versos el alma entera de una historia, de ese tumulto de herencia y de invención apasionadas que fue este mundo de Triana. Nos sumergimos en las calles, penetramos por las aceras entre la multitud, nos detuvimos varias veces, con asombro casi alarmado, viendo cómo los costaleros bailaban las toneladas que pesa el *paso* de la Virgen, corrimos para adelantarla, para verla llegar de nuevo, para ver otra vez con qué cuidadoso entusiasmo era bailada la novia más misteriosa y mundial de la tierra; y escuchamos las orgullosas y dichosas explicaciones que un matrimonio de andaluces nos fue proporcionando con paciencia, como deletreándolas, ya que, notoriamente, éramos —¡Santo Dios!— turistas, ignorantes y desvalidos, que quizá sea la misma cosa. Finalmente, alguien que ya corría nos avisó de que a la entrada del templo dos grandes saeteras le cantarían a la Virgen de la Esperanza. Corrimos hacia el templo. Al llegar a la plaza ya no pudimos correr más, ni caminar, y ni apenas movernos: algunos miles de andaluces abarrotaban la explanada. Ayudados por nuestra obstinación y por la generosidad de quienes nos habían precedido, logramos colocarnos enfrente de la azotea desde donde, poco después, rompieron a cantar saetas aquellas dos mujeres. No me pidáis que cuente, como sería debido, pero imposible, aquel suceso. Sólo diré que cada tercio era un enorme esfuerzo, abarrotado de delicadeza, una aventura arriesgadísima que recorría la cordillera de toda la emoción de ese alpinismo, de esa levitación, que llamamos saeta. Gritamos hasta ponernos roncos. Jamás yo había escuchado saetas como las que esas dos mujeres, como las que esas dos grandes señoras, edificaban con matemático acaloramiento, con exacta maestría, con multitudinaria intimidad, aquella madrugada memorable. Escucharlas extenuaba. Su voz podía romperse en cualquier tercio y caer sobre nosotros en forma de cristales de música y de gotas de sangre compasiva. Permanecíamos tensos, como ayudándolas a resistir. Y ellas, una después de otra, nos relajaban y tensaban combatiendo a su cante, domándolo con la elegante furia del amor, y entregándonoslo como se entrega una verdad depositada en la plata de una bandeja. ¿Cuánto tiempo duró este rito? Unas horas sumidas en un relámpago de tiempo, un pálpito sin bordes, una etapa del corazón. Luego, la multitud, dueña de sí y al mismo tiempo diseminada en su entusiasmo, fortalecida por la energía de su dichoso extenuamiento, lentamente fue derramándose por entre las aceras del regreso, como por un jardín y como si de pronto fuese a la vez de día y de noche. Fue entonces cuando Héctor Rojas Herazo me preguntó de dónde vienen las saetas.

¿De dónde vienen las saetas? ¿Cuáles son sus orígenes? Los estudiosos del flamenco sabemos que este tema (las raíces de los cantes) es sumamente esquivo. Saber, lo que es saber, sabemos poca cosa. Algo más sospechamos. Mucho ignoramos, y tal vez mucho ignoraremos siempre. Los más modestos solemos recurrir a las hipótesis. Los más expertos, o los más terminantes, suelen llegar en su investigación a esplendorosos desacuerdos. Las formas flamencas aurorales (tonás y martinetes, poco después la siguiriya) comenzaron a aparecer, y tal vez a formarse, en un tránsito verdaderamente enigmático que al parecer se iniciaría en los corridos castellanos, moriscos, fronterizos, hace ahora menos de dos siglos. Las formas anteriores de aquellas iniciales tonás, si existieron, nos son desconocidas: por lo menos nos es

desconocida la etapa de tensión que llevaría la música desde el romance, reiterativo y apacible, a la toná, en donde la desdicha sonora es instantánea. Si hay que buscar un elemento que transforma la música sencilla y calmada de los romances en la música compleja y sobresaltada de las tonás, quizá haya que buscarlo en la pena andaluza, en la desgracia de su historia, y en la sentimentalidad desgarrada de los gitanos, para quienes el júbilo jamás fue otra cosa que un alivio muy breve, parecido a una medicina. Resumiendo: los orígenes inmediatos, mensurables, del cante, son gitanoandaluces. Sus basamentos musicales proceden de profundas fuentes: el orientalismo musical andaluz, las recreaciones moriscas, la liturgia bizantina y en algunos casos judaica, más esa portentosa disposición para el ritmo de Andalucía en general y, en particular, de los gitanos (esos seres que poseyeron una cultura consolidada dos mil años antes de la era cristiana, esa comunidad procedente del tejido de castas que formaban el pueblo indio). ¿Cuál es, en fin, la placenta del cante? Intentar responder a esa pregunta en una conferencia sería sencillamente un desafuero, además de un fracaso. Sólo registraré algunas opiniones relativas a la infancia de la saeta.

Como respcto de otros cantes, los tratadistas proporcionan datos a veces convergentes, pocas veces complementarios, y en muchas ocasiones contradictorios entre sí. Arcadio Larrea conjetura que la saeta es una forma musical procedente de algún lejano rito de la fecundidad que se realizaría, en su origen, mediante gestos sacrificiales y que, más tarde, habría sido cristianizada al perderse en los siglos su primitiva ideología. Es una hipótesis apasionante, aventurada y solitaria: que yo sepa, nadie la comparte con él. La mayoría de los estudiosos recogen el origen de la saeta donde lo deposita Larrea: en su momento de vinculación con el cristianismo. Así, Angel Caffarena opina que la saeta remota —esto es, la saeta anterior a la que hoy conocemos, ya gitanizada y emparentada o dependiente del martinete o de la siguiriya— se origina en la antigua «música religiosa de la cristiandad». Posteriormente se aflamenca; sin duda, prosigue Caffarena, «por una general influencia gitana o por el genio de determinado cantaor o cantaora. Mas en este punto, ya no son saetas (...) serían siguiriyas o martinetes recreados». Caffarena apostilla que éste es tal vez el cante «en que más marcada está la influencia gitana», pero a esta saeta que podemos llamar moderna (su nacimiento propiamente dicho parece proceder de 1919) prefiere las saetas antiguas, que considera más puras, y menciona «las de Pasión, llamadas "perotas", que se conservan en el pueblo malagueño de Alora y las de Puente Genil o "cuarteleras" (...) y tienen un indudable aire oriental de tipo hebraico. Son casi un recitado». Como ejemplo de saeta de Alora cita esta letra: «Míralo por donde viene/el mejor de los nacíos/con la cruz sobre los hombros/y el rostro descolorío», y como ejemplo de Puente Genil: «Cuál de vosotros, discípulos/moriréis por mí mañana./El uno al otro se miran/y ninguno contestaba»; y agrega: «a nuestro juicio, éstas y las que reúnen las mismas características de ritmo y melodía, como las célebres —por su dulzura— de las monjas de Utrera, son las auténticas saetas, tanto por su pureza como por su origen». Señalemos que la primera de las saetas citadas, la de Alora, que según Caffarena es previa a la gitanización de este cante, no hace mucho podía escucharse en La Mancha Baja, durante la Semana Santa, y cantada precisamente dentro de la estructura formal del martinete; claro es que ello puede deberse a que la letra sea anterior a la gitanización

de la saeta. En cuanto a la autenticidad, el asunto consiente una matización: la saeta remota —de haber existido como canto y no únicamente como rezo salmodiado— es, sin duda, más antigua que las que hoy conocemos, pero la «autenticidad» de las actuales no tolera demasiado regateo. Así, nos autoriza a suponerlo el musicólogo Hipólito Rossy cuando escribe: «Lo indudable es que la saeta actual ha arrollado hasta el olvido a la saeta anterior, de la que sólo perdura, con el nombre, su contenido: una oración cantada». Y prosigue Rossy: «En modo dórico, y alguna en modo mayor, la saeta clásica ha llegado hasta las primeras décadas de este siglo [el siglo XX] como canto popular —no flamenco—. Los profesionales, antes, rara vez cantaban saetas. Realmente, la saeta de principios de siglo estaba ya en declive por demasiado empalagosa. Se trata de un canto decadente que había de ser relevado; pero lo que no parecía previsible es que del relevo se encargaran los profesionales del cante jondo, creando una saeta dificilísima, que sólo pueden cantar los muy dotados para este arte y profundos conocedores de los estilos del cante.»

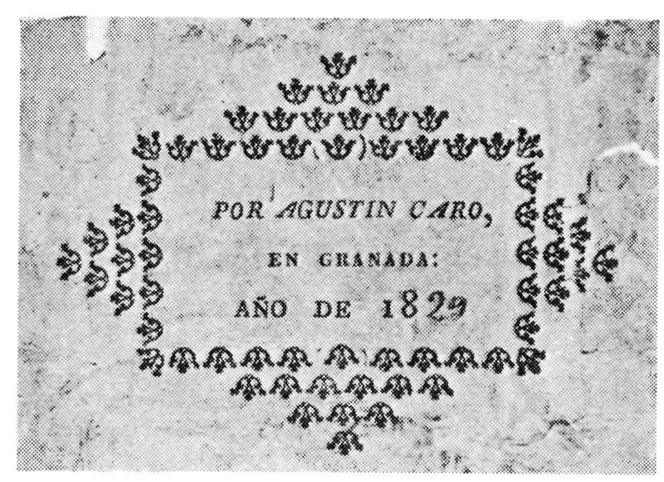
Para continuar enredando la madeja en cuanto a los orígenes de la saeta recordaremos otras opiniones. Medina Azara asegura que este canto, «la creación más grandiosa y genial de la música española, fue ejecutada por "marranos". Es la oración que los conversos cantaban (para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad) o tuvieron que cantar, obligados, a Cristo o a la Virgen. Lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)». Como veremos, ese lejano origen es terminantemente refutado por Ricardo Molina y Antonio Mairena, aunque el parentesco de la estructura musical de la saeta con determinadas músicas judaicas, además de apoyarlo Caffarena (aunque no de un modo tan vehemente como Medina Azara, que atribuye su entera paternidad a los judíos conversos), lo anota también José Manuel Caballero Bonald, el cual propone el «origen semítico de muchos giros melódicos de las saetas, es decir, que tal vez podamos establecer una estrecha relación entre la toná gitana y ciertos atributos distintivos de endechas árabes y judías (...). Las más acreditadas formas de saetas derivan, en su mayoría, del martinete y de la siguiriya, conservando una evidente filiación con ese impenetrable mundo de enlace entre ciertas melodías semíticas y los modos ornamentales de la música litúrgica bizantina». Opinión que en parte coincide con la de Carlos Almendros, para el cual las saetas antiguas son «como sones procedentes de los cantos litúrgicos bizantino-mozárabes, que el pueblo mezcló con tonadas de romances antiguos. Tales romances o "tonás", de carácter religioso, en un principio recitados y salmodiados, se irían convirtiendo, poco a poco, en cantes propiamente dichos».

Pero, ¿cuándo llegaron a ser cantes? La opinión de Medina Azara parece dudosa. Caballero Bonald sostiene que «el mundo de la saeta permaneció en el más riguroso anonimato» antes de la aparición, a finales del XVIII de las primeras tonás. Esto es lo que, también, opinan Molina y Mairena; por cierto, de modo tajante: «Nos gustaría poder afirmar que la saeta se cantaba ya en el siglo XVIII. Pero esto sería una broma fantástica. La saeta no es más que una derivación de la toná o una corrupción de salmodias litúrgicas católicas. Precisamente la flamenca (la derivada de la toná) es la más nueva y la única que se canta en calles y plazas. Las otras —simples narraciones

evangélicas de inspiración histórica y objetiva—, sólo se recitan, más que se cantan, en la intimidad, durante la cuaresma, y en contadas localidades andaluzas.» Molina y Mairena aventuran la hipótesis de que tal vez fueran «saeteros incomparables» los maestros de tonás y siguiriyas del XIX: Silverio, Nitri, los Cagancho, Marruro, Curro Durse, Enrique el Mellizo... Pero esta hipótesis se da de patadas con la información que proporciona Hipólito Rossy, el cual asegura que el nacimiento de la saeta tal como hoy la conocemos ocurrió en 1919, en Sevilla, el domingo de Resurrección, y que su creador fue el cantaor Manuel Centeno; Centeno habría cantado ese día la primera saeta por siguiriya: «aquello fue como un estallido y la saeta por siguiriya desterró a la antigua para siempre». Rossy escucharía esa saeta cinco años después, el Miércoles Santo, también en Sevilla: «... a la salida de un *paso* vi a Centeno en el balcón de una casa que hacía esquina a la plazoleta donde estaba la iglesia, y le oí cantar su saeta impresionante e inolvidable. Empezaba con la palabra ¡Silencio...!».

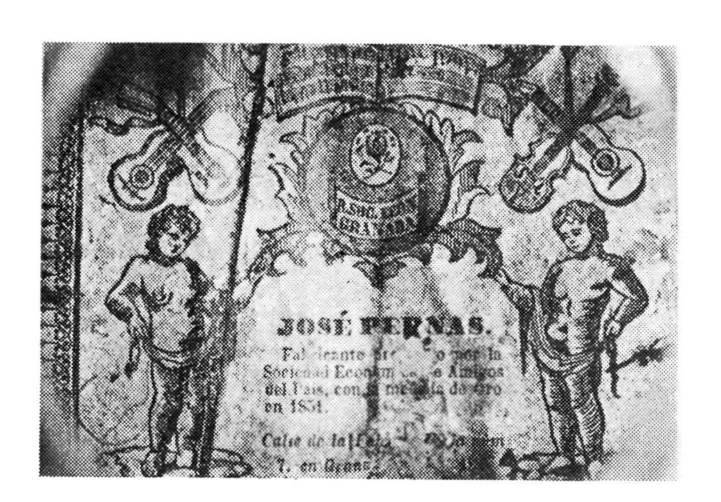
Es posible que Rossy esté en lo cierto, y la saeta conocida naciera en 1919, sobre la estructura musical de otras formas anteriores, menos elaboradas y complejas, y cuyo origen ni la investigación ni la conjetura pueden hoy situar. Es posible, también, conceder cierta credibilidad a la hipótesis de Molina y Mairena, ya que, por una parte, son bien conocidos tanto la religiosidad del pueblo gitano como su capacidad de apropiación y reelaboración de los cantes andaluces, y, por otra parte, es evidente el parentesco de la saeta actual con el martinete y la siguiriya, cantes gitanos absolutamente consolidados en el siglo XIX. No es descabellado tampoco conceder a la saeta orígenes judaicos, bizantinos, moriscos, gitanos, por lo que respecta a sus raíces musicales y ornamentales, y además un proceso de elaboración más o menos oculto entre los años. Son verosímiles todas las hipótesis, esas modestísimas formas que adopta la investigación cuando no quiere provocar refutaciones sanguinarias. Sólo una cosa es cierta: la saeta, ese cante terrible, acongojante, extraordinariamente íntimo y, a la vez, inusitadamente comunitativo, profundamente religioso y dramático y, a la vez, capaz de inflamar de vitalidad a un espeso auditorio, es una de las músicas más grandes, más tristes, más hondas, más menesterosas y más ricas del mundo. Un viaje a la saeta no puede, hoy por hoy, reposar en estaciones de investigación objetiva en las que pudiéramos saciarnos de fechas exactas y de concretas garantías musicales e historiográficas. Pero sí puede llevarnos a ese lugar de la emoción donde se juntan la pena y el alivio. Esto lo supe la noche aquélla de que ya os he hablado. Las imágenes de aquella noche formidable son muchas y todas ellas se me juntan en la memoria, como hermanas. Una de esas imágenes me aproxima a Héctor Rojas Herazo sentado en el bordillo de una acera, con la cara brillante por la felicidad y por las lágrimas. Rojas Herazo me pregunta de dónde vienen las saetas. Hoy recuerdo su rosto dichoso, enlagrimado, y me doy cuenta, con una claridad resplandeciente, de que ya sé de dónde vienen las saetas, y de que lo sé para siempre.

















Etiquetas de constructores granadinos de guitarras. (Cortesía de Manuel Cano.)

II. Una caricia a la guitarra*

Todo cuanto tengo, todo cuanto me queda, es el amor de algunos seres y un muy escaso patrimonio de años. Soy consciente, casi hasta la obsesión, de que no tengo nada más. Pues bien: les doy a ustedes mi palabra de honor de que daría algunos años de vida, de entre los pocos que me quedan (sean los que sean, son pocos), por poder, en lugar de pronunciar este pregón, edificar ante vosotros un concierto de guitarra española. Daría años de mi vida si pudiera dirigirme a vosotros, no con estas palabras sino con el lenguaje que alguna vez soñé poseer entre mis uñas y entre las yemas de mis dedos. Aquellos que me conocen bien —quiero decir, aquellos que no ignoran ni uno solo de mis fracasos— saben que el fracaso más vasto de mi vida es el de no haber alcanzado a ser un buen guitarrista flamenco. Alguna vez dudé entre ser escritor o decidirme, no ya a coquetear con la guitarra: a acostarme con ella. Esa duda acompañó mi vida por espacio de veinte años. Durante alguno de esos años, y acompañando a un poeta o primo mío que cantaba y que canta flamenco, llegué a tocar, o tal vez a injuriar, la guitarra ante pequeños auditorios diseminados por tres continentes. Empezaba a disfrutar de una terrible posesión: de mi propio sonido. Alguna vez, con cierta espantada alegría, improvisé alguna falseta acompañando a Fernando Quiñones. Quizá fue entonces, en ese justo instante, cuando mi corazón retrocedió, cargado con una mezcla de responsabilidad y de miedo. Si con un sonido ya parecido a mi apellido era capaz, extrañamente, de improvisar una falseta, ello quería decir que había llegado el momento solemne de abandonarlo todo para ser guitarrista y sólo guitarrista, o dejar la guitarra. Mi amor a la literatura —que tampoco consiente coqueteos, sino que exige una incondicional pasión—, pero también la cobardía, me ayudaron a decidir. Una mañana acaricié con las manos y con los ojos a *Mesalina* (así se llama mi guitarra), la encerré en el estuche y le di la vuelta a la llave. Durante siete años no volví a sacarla a la luz. Ahora, cada diversos meses, la saco de su estuche, no ya para tocar, que eso ya es imposible, sino para afinarla: ya sabéis que si el cordaje no está bien afinado las buenas maderas de guitarra padecen y se enferman. Y cada vez que vuelvo a ocultar la guitarra en el estuche siento que no es mi lujuriosa *Mesalina* quien queda prisionera, sino que soy yo mismo quien ingresa en prisión. Durante veinte años he vivido a la puerta de la cárcel. El día en que el escritor que habita en mi conciencia se alejó de esa puerta para ejercer su libertad, el guitarrista que se va muriendo junto a mi corazón entró a la cárcel para siempre. Quiero decíroslo con mayor claridad: hasta el último instante de mi vida yo seré aquel que avanzó a encontrarse con las palabras, pero dejándose a la espalda la nostalgia, muy a menudo intolerable, de no haber decidido ser un buen guitarrista flamenco. Si no alcanzase nunca a ser un gran poeta, entonces que Dios me perdone, ya que Dios es el único que suele perdonar todo aquello que no tiene perdón. Creo que los organizadores de esta Bienal de la Guitarra no ignoran cuanto llevo dicho, no ignoran mi amor a la guitarra y no ignoran mi fracaso y mi culpa. Creo que es ésa la

* Pregón de apertura de la III Bienal de Arte Flamenco «Ciudad de Sevilla», leído en los Jardines de la Torre de Don Fadrique, de Sevilla, el 11 de septiembre de 1984.

causa de que hayan decidido que sea yo quien venga a pregonar el esplendor, el misterio, el milagro de la guitarra. Si fue así han elegido bien: quien se siente culpable suele hablar con sinceridad.

Sinceramente, os aseguro que no existe en el mundo un instrumento musical que me conmueva tan prieta y cabalmente como la guitarra española. Y al decir «española» un tumulto de siglos llama a la puerta de la gran casa de la música, del gran palacio de la música, para pedirnos que brindemos con un vaso de profundo respeto por las raíces remotas de este prodigio que hoy llamamos guitarra. Por entre las maderas de la guitarra, su forma y su sonido impar, deambula un despacioso origen, cuya edad es varias veces superior a la de la guitarra misma. Lo que pudiéramos llamar las semillas de este instrumento musical, ¿cuándo fueron sembradas? ¿Dónde? Así como la historia de nuestros antepasados se desvanece entre piedras que ya no existen, el origen de cualquier cosa amada se difumina en un tejido de silencios y de interrogaciones, de enigmas primitivos y de señas indescifrables. Buscarle a algo su origen es una aventura apoyada en el humo, en la bruma, en el vaho de la nada misteriosa, una aventura que no se debe acometer sin una polvorienta prudencia: no sólo por temor a los errores y las refutaciones, sino también por prevención al vértigo del tiempo. Más aún, cuando se trate de la música: ¿hay algo más cargado de tiempo, más dorado de tiempo que la música? Y de entre todos los sonidos que visten a la música con túnicas de una harapienta eternidad, ¿no es el de la guitarra uno de los más venerables? ¿No son hermanos la guitarra y el tiempo? A la guitarra (a un remoto instrumento musical cuya forma es ya semejante a la de la guitarra actual) podemos encontrarla esculpida en algunos bajorrelieves de las XI y XII dinastías faraónicas, que cronológicamente corresponden a los años 2050 a 1800 antes de nuestra Era (en esos mismos bajorrelieves del Alto Egipto aparece también un antepasado de nuestras castañuelas: los crótalos). Asis-Baluch, estudioso pakistaní, aproxima una hipótesis que daría a la guitarra —o por lo menos a su nombre— una vertiginosa edad: Asis-Baluch informa de que el término «guit» significa canción, que decir «tar» es decir cuerdas, y que estas voces llegarían del sánscrito, el anciano lenguaje indio que hablaban los brahmanes. En el Libro Primero de la *Eneida* se menciona una cítara de oro. En bajorrelieves de la cultura hitita remotamente asoma un instrumento que prefigura a la guitarra, adornado con cintas, igual que las arpas asirias. Otros teóricos sostienen que la guitarra llamada latina o castellana procede de la cítara griega (que a su vez provendría de la *kéthara* asiria). «Al irse cerrando con el tiempo los dos brazos abiertos de la cítara y formar una caja sonora [cito a Carlos Almendros], se originó la *crotta,* tan en boga en la Inglaterra medieval. La crotta adoptó en España la forma de la vihuela, de la que se deriva la guitarra actual.» La última afirmación no renuncia a ser arriesgada: vihuela y guitarra alcanzaron a coexistir, aparte de que en la formación de la guitarra andaluza interviene la guitarra morisca, que es como decir el laúd árabe. Pero mucho antes de la llegada de las músicas árabes a España, la cítara asirio-griega vendría de las manos de romanos dominadores. Podríamos llamar preguitarra a un instrumento que hacia el siglo VIII, tras extenderse por toda la península, penetra en Francia y Lombardía. A finales del siglo XII se podrá ver a la guitarra en el Pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela. Y ya en el siglo XIII algún texto francés aludirá a su origen

hispano-musulmán, denominándola «guiterne mauresque». Se ha opinado que todos estos datos son parte de la bruma del proceso de formación de la guitarra; Georges Hilaire sostiene que en rigor no puede hablarse de guitarra española hasta el siglo XIV, época en que «sustituyó con su juego nervioso y combativo el laúd morisco, blando instrumento de ensueño y de alcoba. Esta musical victoria de Lepanto decidió, acaso, la vocación esencialmente dinámica de todo el arte flamenco. En vez de practicar, como los tañedores de laúd de los reyes árabes, exclusivamente la técnica de puntear las cuerdas...». Dejo en suspenso las palabras de Hilaire porque a ellas quiero añadir una pregunta: la guitarra andaluza o española (éste es ya, para siempre, mundialmente, su nombre doble y único), sin aquel punteo árabe, ¿realmente existiría? ¿Cuánto debemos en verdad a la cultura musulmana? En su libro *Origen e Historia de la Guitarra,* Cedar Viglietti acepta que el legendario persa Abu-l-Hasán Alí Ibn Nafí, *Ziryab,* ya rigiendo los gustos musicales de la corte de Abderramán III, habría agregado a las cuatro cuerdas dobles del laúd árabe de la época (hacia el año 830) una quinta cuerda, también doble. El dato no llega a ser noticia, tal vez se queda en conjetura: la gloria de esa quinta cuerda que llegará cantando a la guitarra, la cuerda que hoy llamamos la prima, parece corresponder, sin dudas demasiado obstinadas, a un músico y poeta nacido en la mitad del siglo XVI y fatigado en el invierno de 1624, un poeta y músico al que la gloria llama don Vicente Espinel Gómez Adorno. No obstante, la música, incluida esa gran porción de música que se llama guitarra, debe mucho a *Ziryab:* aparte de que él sembró en Andalucía todas las más hermosas músicas del Oriente del siglo VIII y de principios del IX, sabemos que sustituyó el plectro, que entonces era de madera, por un plectro de pluma de águila, y sabemos que fabricó para su propio uso cuerdas de tripa de león. Hasta el advenimiento del nylon, prácticamente esta mañana, varias cuerdas llegarían hasta la guitarra desde los intestinos del león, del cerdo, de la oveja (por cierto: a las ovejas cuyo intestino se destinaba a las guitarras se las cuidaba con pastos especiales). Le debemos, pues, a *Ziryab,* es decir a la tradición musulmana y a la genialidad de un persa, parte muy importante de la compleja arquitectura de un sonido que hoy llama a la puerta de nuestro corazón con tanta persuasión que, a veces, abre esa puerta un lento y agradecido llanto. A menudo, la puerta más secreta de nuestro ser sólo podemos abrirla con las lágrimas.

Yo sospecho que las lágrimas debieron correr por el rostro de Vicente Espinel cuando escuchase por primera vez el sonido prodigioso y delicado de la prima, la cuerda que su genio y su angustia creadora arrimaron a la guitarra. La guitarra que llegara a sus manos, de cuatro cuerdas consanguíneas, ya hacía tiempo que, con formas, sonido y nombres diferentes (laúd, vihuela, guitarra) consolaba o dilataba la pena de los hombres, ya hacía tiempo que servía para que el ser humano expresara y reconociera esos rumores de su espíritu que no alcanzan su honda expresión —quiero decir: su libertad— ni mediante las artes plásticas ni mediante las artes literarias, sino tan sólo con sonidos; y dicho con más precisión: con sonidos de cuerdas. Ya hacía ocho siglos que *Ziryab* había, con su laúd, enfermado de envidia a su maestro Islak al-Mawsilí y llenado de dulce intensidad la Córdoba del Califato. Ya hacía más de dos siglos que el memorable Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor,* en esa parte de su *Libro* en que hasta es primoroso y jubiloso el título («De cómo Clérigos é Legos

é Frayles é Monjas é Dueñas é Joglares salieron á recebir á Don Amor») levantara acta notarial de los nombres y las conductas que fueran los antepasados de nuestra guitarra andaluza, mediante cuatro alejandrinos a los que ya no injuria con el olvido ninguna historia solvente de la música de guitarra: «Allí sale gritando la guitarra morisca;/ de las bozes aguda é de los puntos arisca;/ el corpudo alaut, que tien punto a la trisca;/ la guitarra ladina, con éstos se aprisca». Ya hacía más de un siglo que el compositor, poeta y vihuelista Luis Milán editara en Valencia (año de 1535) *El Maestro;* músicas suyas, hoy, en las guitarras de Segovia, de Regino, de Yepes, de tantas otras guitarras mundiales de este siglo en que la guitarra es mundial, sabemos que eran y serán inmortales. Sobre aquella vihuela de cuatro hambrientas cuerdas (en su laberíntica historia ya había renunciado alguna vez, quizá con buen sentido, a otras cuerdas y otras afinaciones del laúd árabe), sobre aquella vihuela, que fuera cortesana, y sobre la guitarra castellana, que fuera predominantemente popular, y aún sobre el laúd del siglo XV, ya no persa ni árabe, sino laúd español, el genial Vicente Espinel, un artista de vida agitada que no desconoció la penuria, la hostilidad de los mediocres, la servidumbre ni la desobediencia, asomó su mirada sentimental, su desazón creadora y su furiosa hambre expresiva y un día desconocido, pero a la vez inolvidable, agregó a aquella herencia musical una cuerda, un sonido, un *mi* agudo del que ya no sabría jamás prescindir la guitarra española. Espinel, malagueño de Ronda, creador de una forma poética a que llamamos décima o, en su honor y memoria, *espinela,* autor de uno de los libros más grandes *(Vida del escudero Marcos de Obregón)* de la grandiosa historia de la novela picaresca española, amigo personal de los hermanos Argensola y de don Luis de Góngora, honrado y respetado por Miguel de Cervantes, lector de los originales literarios de unos hombres que aguardaban su juicio animados y preocupados, y cuyos nombres eran los de Mateo Alemán, Rodrigo Caro, López Maldonado o Saavedra Guzmán, fue llamado por su amigo Lope de Vega «el padre de la música». A veces, entre la admiración y la hipérbole el camino es muy corto, y quizá ese camino tan sólo el entusiasmo lo pueda recorrer. No lo desandemos nosotros: don Vicente Espinel Gómez Adorno fue un ser providencial en la historia de la guitarra. Entre otros muchos deudores de Espinel quizá sea el más antiguo y no el menor el prodigioso Gaspar Sanz, quien escribiera un imprescindible Tratado de Guitarra —en el que, desde luego, no omite celebrar a Espinel— y quien compuso obras de una acongojante hermosura, que han llegado, como es de ley, a los programas de las guitarras clásicas de nuestro tiempo, y que en 1954 sirvieron a Joaquín Rodrigo como jardines por donde echar a caminar su *Fantasía para un Gentilhombre,* concierto que dedicó a Segovia, que estrenó y grabó don Andrés, y que en su olor a siglo XVII nos llena la nariz con el aroma de la bienaventurada aventura de la historia de este instrumento que a la vez nos desconsuela y nos consuela; cosa, dicho sea entre paréntesis, que sólo alcanzan las grandes obras de los hombres que en un instante de iluminación han comprendido que, puesto que habremos de morir, mereceríamos ser inmortales. Y en esa desazón nacen las artes, y de esa desazón está abultada, encinta, la historia entera de nuestra guitarra.

De esa desazón (no morir nunca mientras nos morimos, quedarnos para siempre en este mundo en que estamos de paso) se alimenta sin duda el tratado para guitarra

de Santiago de Murcia, publicado a principios del siglo XVIII, y que es, quizá, ya el último compendio de los sonidos —es decir: de las emociones— de la guitarra de las cinco cuerdas. Y esa misma desazón (protestar dulcemente por el hecho de que hemos de morir cuando sabemos que somos inmortales, o merecemos serlo) es la que ordena a un frailecico que se llamó Miguel García, pero al que la posteridad denomina el Padre Basilio, agregarle a nuestra guitarra la sexta cuerda que ya no moveran los tiempos. Con esa sexta cuerda nuestra guitarra sale del esplendor de su laboriosa prehistoria y entra en la historia de la música del futuro, con la frente muy alta y con el corazón amarrado a la belleza y a los siglos, a la belleza de los siglos. Don Felipe Pedrell (maestro de don Manuel de Falla, quizá el más grande músico español y creo que el más lleno de angustia y de acierto en el arte de unir las emociones de la música culta y de la música flamenca), Pedrell, repito, otorga al buen Padre Basilio el mérito de acrecentar la personalidad de la guitarra, incrementando, dentro de un rasgueado tradicional, la tradición vihuelística del punteado. Con ese esfuerzo —que no sería el primero, pero que no sería el menor—, las conquistas de los laúdes persa y árabe, de las sucesivas vihuelas, de la guitarra castellana y, en fin, de la tradición cortesana y la tradición popular, quedan reunidas. Para decirlo con exactitud: quedan reunidas para siempre. Eterna gratitud a aquel Padre Basilio, sin cuya sexta cuerda guitarrística no existirían en las artes del mundo las músicas y los tratados de los inolvidable Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega, que siembran de guitarra española la bellísima viña musical de todo el siglo XIX, y sin los cuales la prodigiosa y casi endemoniada técnica de la guitarra no habría facilitado el crecimiento de la genialidad de Segovia, Llovet, Fortea, Pujol, Sainz de la Maza, Yepes, y sus iguales europeos, americanos, orientales, y sus iguales Paco de Lucena, Patiño, Borrull, Javier Molina, Ramón Montoya, Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Niño Sabicas...

He entrado en un palacio del que no quisiera salir: la música flamenca. No puedo, sin embargo, entrar a ese palacio. El tiempo que se ha asignado a este pregón está ya terminando, y yo, lo mismo que me niego a mirar a una mujer hermosa tan sólo de reojo (o la miro definitivamente, desnuda a ser posible, o no quiero mirarla: en esto yo pretendo no ser jamás un frívolo), de igual modo, y por causas bastante semejantes, me niego a entrar en esa desnudez palpitante y mundial que es el flamenco, si no puedo quedarme para siempre. Ya os dije que una vez soñé con ser guitarrista flamenco. Ya os dije que ese sueño me duró veinte años, intermitentes, intensos, alegres y sombríos. Y ya os dije que la poesía y la responsabilidad me alejaron —para siempre, me temo— de la guitarra, de mi guitarra *Mesalina*. Ya os dije que en aquella responsabilidad quizá hubo cobardía. Agrego ahora: quizá a aquella cobardía se la pueda denominar con un nombre más apacible: ambición. Me alejé, me desgarré de la guitarra, cuando supe que nunca lograría honrarla de la manera en que lo hace Francisco Sánchez Gómez, Paco de Lucía. No sé si fue pueril jugar a todo o nada y quedarme con nada. Sólo sé que pensé que o tocaba como yo deseaba o me alejaba de ese milagro musical, con una herida abierta para siempre. De igual modo, me niego a hablar sólo cinco minutos de la música flamenca. Ni esa música inmensa, ni la alta devoción que yo siento por ella, merecen una usura, una injuria tan vasta. No la cometeré. Tan sólo celebrar a todos los enormes artistas (¡algunos de ellos tienen

veinte años!) que dan su vida a nuestra guitarra flamenca me llevaría una noche entera, para no ser con ellos descortés. Pero tampoco debo ser descortés con ustedes. Debo, pues, terminar. Añadiré únicamente dos breves reflexiones.

Primera: cuando escuchen ustedes la voz innumerable de la guitarra de esta tierra, recuerden, sí, cuanto ya les he dicho y cuanto me he contentado sólo con esbozar; recuerden, sí, el ancho y dulce ejército de famosos o anónimos árabes, griegos, andaluces laudistas, vihuelistas, guitarristas (doce siglos, aproximadamente) que sirven para siempre de subsuelo nutricio a las guitarras que disfrutamos hoy; pero no dejen de pensar, a la vez, en otro gran ejército que también peleó porque nuestra guitarra combatiera en el mundo y lo ganara: el ejército de los artesanos, la laboriosa tradición de seres, los más de ellos habitantes en el anonimato, que han venido desde siglos besando con sus manos las maderas, usando parsimoniosamente sus conmovedores compases; soplando, casi con amor, las virutas; midiendo, con sabiduría o intuición testarudas, porciones menores que un milímetro; elaborando sus barnices, repartiéndose absortos entre la eficacia y la hermosura; buscando, como espeleólogos, los sonidos más hondos, los sones más cercanos a la hondura del corazón. No los olvidemos jamás. Los grandes guitarristas logran subir hasta la altura de nuestras emociones más recónditas: mas la escalera por la que están subiendo es ese prodigio palpable que llamamos guitarra; y esa escalera es el trabajo de una larga procesión de artesanos. Cuando entremos en la liturgia de nuestra música andaluza no ignoremos a todos esos penitentes. Por respeto, y hasta por compasión, que es algo así como un respeto empapado por una lágrima. Lágrima, compasión, porque no hay que olvidar que una gran cantidad de todos esos constructores, de todos esos artesanos, lo fueron y lo son porque tal vez quisieron ser grandes intérpretes y no lograron serlo. Honremos su fracaso siquiera en la medida en que ellos continuaron honrando a la guitarra.

Y, por fin, mi última reflexión. Ya he dicho que no puedo hablar con premura o usura del mundo de la música flamenca. Pero tampoco puedo retirarme de aquí (señoras y señores: estamos en Sevilla, estamos en Andalucía) sin confiarles a ustedes, no ya la historia de esta música, que eso no me es posible, pero al menos el vuelco que me da el corazón cuando la escucha, cuando la goza y la sufre a la vez. Os lo diré muy brevemente. Alguna vez he dicho, hablando del toreo, que siento un gran respeto por absolutamente todos los toreros, pero que sólo me emocionan los que entran en el ruedo con el júbilo y con la fuerza de quien entrara por primera vez, y los que entran con el enlutamiento, la majestad, el misterio, de quien parece que se dispone a crear su última faena. He comprobado que hay algunos toreros —muy escasos y pocas tardes— que logran torear con arrogancia y con misterio, con destellos y sombras, con brillo y luto, con majestuoso brío y lenta majestad: toreando, en fin, como si fuera su primera tarde y como si a la vez fuera la última. Para mí, la guitarra flamenca es esa rara y misteriosa unión. Está compuesta con lágrimas que ríen. Una infancia perpetua que se alimenta con sus canas. Un fogonazo donde se abrazan la pesadumbre y la felicidad, el desconsuelo y el consuelo. Es una música que nos acaricia los mechones rebeldes de la infancia y a la vez nos besa nuestra cabeza cana. Es una música que nos ayuda a estrenar nuestra vida y, al mismo tiempo, recupera la historia

entera de nuestro corazón. Es una música que trae noticia encantadora del amanecer de la vida junto a un susurro misericordioso del amanecer de la muerte. Es una música que está sonando por última vez y al mismo tiempo por primera vez. Es decir: que está sonando para siempre. Dios la bendiga. Que Dios bendiga a la guitarra.

NOTA

Poco después de la noche en que leí el texto de mi pregón «Una caricia a la guitarra», el arquitecto andaluz don Aniceto Barroso de la Puerta me confió, con elegancia sumamente andaluza, que tenía *serias dudas* tanto en lo que atañe a la paternidad de Vicente Espinel sobre la quinta cuerda de la guitarra, como de la paternidad del padre Basilio sobre la sexta cuerda. Le pregunté a Barroso si disponía de documentos con que apoyar esa seriedad de sus dudas. Sí disponía de ellos. Le dejé mi dirección en Madrid. Días más tarde, mi nuevo amigo Barroso de la Puerta me hizo llegar fotocopias de unas páginas de dos libros que yo había cometido el descuido, o el desafuero, de ignorar. En uno de esos libros, cuyo autor es José de Azpiazu y cuyo título es *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos* (publicado en 1961 en Buenos Aires por la Sociedad Anónima Editorial y Comercial «Ricordi Americana», tras una edición francesa, *La Guitare et les guitaristes,* de 1959) podemos —y debemos— leer: «Juan Bermudo. Nació en Ecija (Andalucía) hacia el año 1510. Este eminente músico, miembro ilustre de la Orden de Frailes Menores, publicó en 1548 su primer libro, *Declaración de Instrumentos,* que fue reeditado en 1555 con ligeras modificaciones. Gran teórico, Bermudo explica de manera exhaustiva, y eliminando todas las dudas posibles, la manera de afinar y tocar los instrumentos de que nos estamos ocupando (...). Enumera la enorme variedad de vihuelas y guitarras que existían entonces y habla ya de la quinta cuerda de la guitarra. Lo cual demuesra que la adopción de esta última no debe ser atribuida a Vicente Espinel, como falsamente se ha creído durante tanto tiempo. En esta época, la quinta cuerda (correspondiente a nuestra prima) recibía en España la denominación de *espinela.* Mas, en realidad, Vicente Espinel, nacido en la provincia de Málaga el 28 de diciembre de 1550, era todavía un niño cuando el padre Bermudo se ocupaba en sus libros de la guitarra de cinco cuerdas». En el mismo libro se lee más adelante: «Espinel era un guitarrista de gran fama; quizá por esa causa se le atribuye la adopción (creación) de la quinta cuerda para la guitarra. Este error —puesto que existía ya en el siglo XVI una literatura para la guitarra de cinco cuerdas— puede explicarse por el enorme trabajo de difusión de este artista genial» (págs. 22 y 26 del libro citado). Esta refutación a la paternidad de Espinel sobre la *prima* queda ligeramente suavizada en el libro de Emilio Pujol *Escuela razonada de la guitarra,* libro que, con prólogo de don Manuel de Falla, fue publicado en 1956, también en Buenos Aires y, asimismo, por la «Ricordi Americana»; en la página 35 de este libro leemos: «El padre Juan Bermudo describe en su *Libro de Declaración de Instrumentos* (Ossuna 1555) una guitarra de cinco cuerdas y una vihuela de siete»; y agrega Pujol: «Vicente Martínez Espinel, autor de las *Tonadas y cantar de sala,* añadió la prima de la vihuela a la guitarra de cuatro órdenes, hasta entonces la más usada; su éxito fue tal que, a partir de su tiempo, los guitarristas de todos los países la adoptaron con el epíteto de *guitarra española».* ¿Qué se deduce de estos datos? Que Vicente Espinel no fue el primero en tener en sus manos una guitarra de cinco órdenes; que tal vez sí fuese el primero en trasladar una quinta cuerda *desde* la vihuela a la guitarra; y que, sin muchas dudas, ese desplazamiento hizo famosa a la *nueva* guitarra, con ayuda, naturalmente, de la genialidad musical de Espinel. Y de estas deducciones, ¿qué deberíamos deducir? Posiblemente, lo siguiente: nuestro fervor por Vicente Espinel no debiera disminuir, en tanto que en nuestro fervor general por el sonido guitarrístico deberíamos añadir un aplauso al padre Juan Bermudo: también él, según vemos, contribuyó a la edificación del sonido de nuestra guitarra.

Por último: en el citado libro de Pujol leemos (págs. 35 y 36) las frases siguientes: «En el siglo XVIII se adoptó la sexta cuerda. Según Lavoix, el iniciador sería el francés Marechal. Molitor duda entre éste y los guitarristas italianos, mientras en Alemania se atribuye a Otto Jacob August, luthier de Weimar, hacia 1797.» Como es tradicional, cada cual barre para su casa. Pujol, paciente, agrega: «Lo cierto es que en España, mientras el padre Basilio, en la segunda mitad del siglo XVIII, empleaba la guitarra con dos cuerdas más bajas (afinadas respectivamente a distancia de cuarta), Antonio Ballesteros publicaba en Madrid el día 3 de noviembre de 1780 una *Obra para guitarra de seis órdenes.* Y Federico Moretti, discípulo del primero, en

sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes,* publicados en la misma ciudad el año 1799, dice que, aunque él usa la guitarra de *siete órdenes sencillos,* le ha parecido más oportuno acomodar sus *Principios* para la de seis órdenes, por ser la que *generalmente se toca en España.* Esta misma razón le obligó a imprimirlos en italiano, el año 1792, adaptados a la guitarra de *cinco órdenes,* pues en aquel tiempo *ni la de seis se conocía en Italia.»* De nuevo: ¿qué podríamos deducir de estos datos? Que la paternidad de la sexta cuerda de la guitarra no parece ser ni italiana ni alemana, sino francesa o española. Quede, pues, por el momento, la duda entre un músico francés llamado Marechal y unos músicos españoles llamados el padre Basilio y Antonio Ballesteros, en la sospecha de que otros nombres podrán agregarse a la discusión sobre la paternidad de una cuerda de este instrumento que, y sobre esto no aparecen disputas razonables, se llama guitarra española. Quede también aquí anotada mi gratitud a Aniceto Barroso, quien, al suministrarme estos datos, me recuerda, una vez más, cuán conveniente es la prudencia en los trabajos de investigación.

FÉLIX GRANDE
Alenza, 8, 5.º C.
28003 MADRID

Lecturas



César Vallejo.

La dialéctica de la poesía y el silencio *

¿Cabe alguna duda, ya, a estas alturas, de que la del peruano César Vallejo, nacido en Santiago de Chile en 1892, y fallecido en París en 1938, es una de las voces más decididamente hondas y perdurables y significativas, no sólo de la poesía sino de la literatura de toda de nuestra Latinoamérica, y aun del mismísimo idioma castellano? En pocos textos escritos en nuestra lengua se alcanza de manera más innegable, en una tradición de la que apenas un nombre como el de Quevedo, nada menos, podría dar testimonio, no sólo una expresión literaria escrita absolutamente original y al mismo tiempo cargada de sentido, de sentidos, de una riqueza tantas veces fecunda y memorable que la vuelve sin más un verdadero y legítimo clásico, sino también ese testimonio latente, candente, de una experiencia más profundamente humana que meramente literaria, que es con mucho la ambición más raigal de ese nuevo camino que volvieron a abrir para la poesía de nuestro tiempo aquellos tres «meteoros del origen» que fueron, a fines del siglo pasado, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé.

Queda dicho, entonces, que el humildísimo pero concienzudamente empecinado Cholo Vallejo ha logrado, a la vez y probablemente sin habérselo propuesto, constituirse en el paradigma de una expresión tan radicalmente personal como dignamente nacional, continental, idiomática, así como alcanzar una de las cumbres más decididamente significativas de la mejor poesía contemporánea universal. Porque es el suyo el nombre que tanto Hispanoamérica como el idioma castellano podrán considerar como su aporte el día que se haga, si es que se hace alguna vez, el balance de las pocas voces realmente originales y representativas en la poesía del siglo.

Pero esa gloria, la única honestamente deseable (seguir vivo en el corazón de los otros, hecho cultura y aliento mismo de la vida, hecho —ahora sí— un *clásico)*, César Vallejo se la debe exclusivamente a sus poemas, y no —como pudo creerse— a los muchos mitos y leyendas que (a veces con razón) su persona o personaje han ido recibiendo casi desde el mismo momento de su muerte. Porque en Vallejo se ha querido ver tanto al mestizo americano que expresa a la vez el legítimo dolor del indio y su español, como al vidente que pudo prever su propia muerte en un soneto inolvidable (*Piedra negra sobre una piedra blanca)*, como al Cristo ateo pero a la vez hondamente cristiano al que un acontecimiento histórico tan trágica como bellamente significativo y además hondamente conmovedor, la guerra civil española, permitió asumir en su propia carne el sacrificio de ofrecerse a su vez como cordero humano, no divino, en aras de una nueva humanidad, cuando no al profeta de esa misma nueva humanidad que la luminosa y soñada fraternidad total del socialismo iba a construir

* *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio,* Jean Franco. (Editorial Sudamericana-Buenos Aires.)

cómo un paraíso en la tierra, por citar sólo a algunas de sus muchas imágenes. y aunque haya gente que prefiera optar por una u otra de esas versiones, y hasta haya dedicido lanzarse sobre su biografía o sobre sus poemas buscando allí —muchas veces en fragmentos arbitrariamente escogidos— los argumentos justificativos para una u otra toma de posición (olvidando cuánto de legítima ambigüedad lingüística y humana, y cuánto de dialéctica y sabiamente paradójico asoma a menudo en tantos poemas de Vallejo), yo pienso, en cambio, que es posible admitir todas esas versiones, todas esas leyendas, todos esos mitos, que todos ellos tienen algo de razón, en un cierto sentido, y que todos ellos iluminan al menos un fragmento (cuando son honestos) de la más que íntegra y desnudamente humana verdad de la humanísima condición de Vallejo. Pero que también debemos volver a aceptar humildemente, sabiamente, concienzudamente, que la verdad más profunda y más auténtica que el gran poeta quiso darnos es la que quedó engarzada, latente, hecha evidencia viva, en sus poemas. En todos, no en aquellos que satisfagan sólo una u otra de nuestras parcialidades. En todos, en ese cuerpo escrito, latente, que es la indeleble y tocante obra poética de este gran poeta de nuestro idioma y nuestro ser más hondo.

Nacional y universal, coloquial y profundísimo, honestamente comprometido y a la vez libre por esencia, hermético cuando hubo que serlo y significativo por propia deriva de su ser, capaz siempre de entregarse vivo a su lenguaje, a su lengua, y de dejarse conducir por ella en busca de lo que había de ser dicho, los textos de Vallejo nos esperan con la misma exigencia de integridad y de pasión con que él los escribió. Es allí donde respira más que latente, viva, su verdad verdadera, si a veces contradictoria y hasta oscura, siempre centralmente iluminadora y fraternal. No hay trampas allí, no hay añagazas, no hay estrategias, no hay supuestos, no hay seducción ni habilidades ni programas ni dogmas ni mensajes ni oscuridades porque sí, porque *él no quiso.*

Si *Los heraldos negros,* su primer libro publicado, de algún modo significa —a mi modesto entender— la culminación posible de lo mejor que el modernismo podía ofrecernos, *Trilce,* el segundo, es la concreción de una ruptura total, por propia e imperiosa necesidad de expresión, con los convencionalismos de la gramática y la sintaxis, que atan al verbo, y de algún modo también culmina por anticipado muchas de las contemporáneas o futuras experiencias vanguardistas que se quedaron solamente en la cáscara de la cuestión. Ya que en estos dos libros van comenzando a aparecer, en forma la mayor parte de las veces por demás evidente, los signos de una expresividad tan comunicativa y tan raigalmente humana, original, personalísima, y que al unísono es tan de Vallejo como de la mismísima especie, a la que asume por propia derivación, y no sólo verbalmente, sino muy especialmente en su palabra. El mismo terreno donde se concretará, en ese libro póstumo al que se dio en llamar *Poemas humanos,* reuniendo en él tanto poemas en prosa —magníficos— de un período anterior como los textos más cabalmente genuinos que había ido escribiendo casi sin cesar en sus últimos años, y con los que culmina —ahora sí— su propia experiencia de escritor (y de hombre). Esos textos que nos devuelven, a veces con impactos tan fuertes que nos hacen casi físicamente doler, no sólo la propia experiencia por ellos imperecedera del individuo Vallejo, sino el cogollo mismo —como ya dije— de toda

nuestra humana condición. Que al mismo tiempo es asumida en un acontecimiento colectivo que no podía sino tocarle de cerca y casi milagrosamente concretado: la maravillosa y espontánea resistencia del pueblo español contra la más que sombría amenaza del fascismo, en el otro libro —no menos tocante y estremecedor— que se publicó después de su muerte: *España, aparta de mí este cáliz*, y que constituye sin duda no sólo la obra literaria más válida y perdurable relacionada con la guerra civil y la revolución española, sino también otro polo fundamental para encarar la comprensión más profunda del universo vallejiano.

Y en ese sentido debe ser bienvenida esta algo tardía pero lógicamente elogiable traducción a nuestro idioma (debida a Luis Justo) del brillante trabajo que sobre la poesía de Vallejo publicara ya en 1976 la universitaria norteamericana Jean Franco. Sin abrumarnos con esquemas más o menos rígidos de forzada «interpretación», sin caer en los alambicamientos y los devaneos que cierta crítica pretendidamente ultraintelectual nos ha asestado en los últimos tiempos, la autora ejerce su derecho de leer a Vallejo con mirada evaluativa propia, personal, pero sin olvidarse de él, y consigue de ese modo —en gran medida— ofrecernos la oportunidad de una nueva lectura, basada principalmente en su valoración de los poemas, más que en las anécdotas de una biografía por cierto más que significativa, descubriendo en lo profundo de la quizá breve obra (apenas cuatro libros, como vimos, pero qué libros) poética de nuestro Vallejo una interpretación más ardua y más fecunda —y a la vez quizá más limpia y coherente— que aquella que se quedaba en meros mitos o leyendas, basados en anécdotas o en citas, y que al final del recorrido, en la última página nos devuelve, como decíamos más arriba, a la verdadera riqueza que César Vallejo tendrá siempre para ofrecernos: sus poemas, que —como bien dice la autora «no nos proponen usar a Vallejo como chivo emisario que nos exima de la experiencia sino recoger el guante que nos lanza el texto», para concluir, lúcida y valientemente: «Lo menos que podemos hacer es dejar los mitos de lado, abstenernos de ver al poeta como sufriente vicario y asumir como propios las dificultades y los conflictos». Que fue, en definitiva, lo mismo que hizo él, en poesía y vida. Y es lo que en sus poemas nos exige, cada vez, como lector protagonista: que estemos a su altura.—RODOLFO ALONSO *(Ricardo Gutiérrez 3337, Olivos 1636, ARGENTINA).*

Balzac y la comedia humana *

Abordar la obra de Balzac con una ambición algo superior a la del simple aficionado a la lectura que se deja tentar por las novedades que exhiben los quioscos, no es tarea fácil. Y más de uno se ha perdido en la comedia crítica de la *Comedia*

* CARLOS PUJOL, *Balzac y la Comedia humana*, Barcelona, Bruguera, col. «Grandes maestros», 1983.

humana. Como advierte el autor, no hay biografía satisfactoria de Balzac, y «muy poco, casi nada, puede decirse de la contribución española a los estudios balzaquianos». Así pues, el trabajo que nos ofrece Carlos Pujol viene a colmar un vacío ciertamente extraño, y algo vergonzante, de la crítica española. La edición que se comenta aquí es, de hecho, la reimpresión de la que publicó Planeta en 1974, en la colección Difusión Cultural Planeta. La bibliografía ha sido completada y, según manifiesta el autor con exquisita modestia en su nota prelimiar, ha quitado énfasis, enderezado conceptos y enmendado el estilo.

Con todo, el libro sigue siendo lo que fue en 1974, una guía que permite adentrarse en el universo de Balzac de la mano de alguien que conoce la *Comedia humana* y su autor a la perfección. Y, lo que es más infrecuente, ha sabido poner estos conocimientos al alcance del neófito, sin necesidad de apabullar con innecesaria erudición o, lo que es peor, con las jergas al uso.

El libro empieza por donde hay que empezar, digan lo que digan los impacientes críticos de hogaño, por la biografía. Y en el caso de Balzac, además, es más que una necesidad, es un placer porque, bien mirado, este hombre descomunal tuvo, también, una vida poco corriente, agitada, precaria en lo material, abocada a la escritura y a la creación titánica de una obra sin parangón alguno en ninguna literatura. Como dice C. Pujol, hay que empezar por ahí, aunque sólo fuera para situar la cuestión: es el novelista por antonomasia. Y para comprender cómo se convirtió en el verdadero *inventor* de la novela moderna —dando a «invención» el valor que le daba Bach—, no hay más remedio que evocar los «años de aprendizaje».

Luego viene el período de creación más intensa y también cada vez más difícil; empieza con *El último chuán o la Bretaña en 1800,* puesto a la venta en 1829 y que se puede considerar la primera piedra sobre la que sí iba a edificar la *Comedia humana.* En los años 1830-1840, aproximadamente, Balzac publica sus obras más famosas, como *Papá Goriot,* con dificultades crecientes. Balzac es, en efecto, y a la vez, el novelista total de una época y, al mismo tiempo, y quizá por ello mismo, el que más da la espalda a esta época. Por su ideología, legitimista y antirrevolucionario cuando la historia ya ha hecho justicia del Antiguo Régimen y, por otra parte, novelista de miras universales —es decir, cuyo propósito último siempre queda para más tarde, cuando lo que se acaba de inventar es la novela de folletín, es decir, la atomización del relato en diminutas historias que son bastante autosuficientes—. Y lo patético en Balzac es precisamente la energía que gasta para nadar a contracorriente. Del mismo modo que le vemos acumular deudas, en virtud del principio obstinadamente aplicado de que para pagar deudas contraídas no hay mejor que pedir más prestamos para montar más negocios cuyos beneficios —si los hubiere, que nunca es así—, servirán para saldar las primeras, de este mismo modo, Balzac novelista se aferra a un modelo novelesco, lo va puliendo y complicando, aunque se hace odiar por los editores y por los impresores, y sigue con él hasta el final; mientras tanto, el mundo va dando vueltas, lo que se estila es la novela de aventuras tipo *Tres mosqueteros,* el folletín de E. Sue *Los misterios de París,* incluso las visiones góticas del V. Hugo de *Nuestra Señora de París.* Pero él sigue, como sigue persiguiendo la idea de casarse con una rica heredera, extranjera, rusa, lo que nos valió una apasionante correspondencia, y acaba consiguien-

do lo que quería, aunque en un caso —el de la *Comedia humana,* como en el otro, el de su boda—, deja la vida en el empeño.

La segunda parte del libro está consagrada a la figura de Balzac como escritor. Y, nuevamente, C. Pujol empieza por lo esencial; pues el mundo de Balzac no es otra cosa que la creación de una sociedad paralela, ficticia, que pretende representar la sociedad real a través de las situaciones que noveliza y de los personajes que crea. El crítico no cae en la trampa saducea, ayer trivial, de preguntarse hasta qué punto la mímesis balzaquiana es fiable. Sabe muy bien que toda escritura es creación y no reproducción y que el interés de la literatura no puede cifrarse en su supuesta fidelidad al original. Aquí, abundan los personajes, como en la vida misma, pero esto no es la vida misma, es la *Comedia humana,* y ya es mucho. El mundo de las fábulas tampoco es la realidad, pero las historias que nos cuentan pueden servir para comprender al hombre y su manera de enfocar la existencia. Aquí, lo que mueve el mundo es el mal; y quien lo encarna es Vautrin.

Luego está la peculiar técnica novelesca consistente en hacer reaparecer los personajes de una novela a la otra (aunque este procedimiento se limita, en conjunto, a una docena de obras), y el poderoso cemento que ello supone para la construcción del edificio. Está también la ciudad, empezando por la capital, París, que Balzac supo hacer presente a los lectores de provincias con el mismo talento que utiliza para evocar la provincia, su mezquindad ruin, sus estrecheces y su cortedad de miras al lector de la capital. En definitiva, el estudio rastrea el mundo de Balzac hasta en sus más pequeños —nunca indiferentes— detalles. Allí encontrará el lector los diferentes *tipos* balzaquianos: el médico, el cura, el militar y el político, el banquero y el usurero, la solterona y la mujer de moral lacia, el aristócrata *blasé,* cansado y desilusionado y, enfrente, la aristocracia del dinero, la nobleza provinciana, anquilosada, orgullosa de su inexistente pasado, y los selectos ambientes del faubourg Saint-Germain. Y, si se decide a participar a esta excursión llevado de la mano del diablo cojuelo, intimará con los personajes, descubrirá hasta qué grados de mediocridad puede bajar la vida privada de uno, qué miserias, qué sueños, qué desastres influyen en la vida de cada quien. Y, si todavía tiene apetito, verá, como en el cine, el mundo del hampa, los presidios, el crimen y los bajos fondos, con Vautrin de maestro de baile.

Pero estas dos primeras partes, que bien hubieran podido constituir sendos ensayos, enjundiosos por igual, sólo constituyen la mitad del libro. La tercera parte, la que más agradecerá el estudioso y el curioso exigente, se propone describir la obra de la misma manera que un diccionario describe un idioma. En efecto, C. Pujol analiza, una por una, las diferentes novelas, narraciones cortas y novelones que componen la *Comedia humana.* Para cada obra, indica todos los datos útiles de historia literaria, fecha de composición, fuentes, estados anteriores, correcciones, fecha de publicación, así como un resumen del argumento y una semblanza crítica de la obra que permite a cualquiera hacerse, rápidamente, una idea veraz y viática del libro en cuestión. No hay duda que esta sección del libro es la más valiosa, la que, por otra parte y si fuera necesario, demostraría hasta qué extremos conoce el autor lo que se lleva entre manos, y ciertamente un instrumento de trabajo que ningún diccionario literario podría sustituir.

Otra virtud del trabajo de C. Pujol es la bibliografía; demasiadas veces, hoy en día, las obras de lecturas y consulta que uno adquiere carecen de este instrumento elemental o, lo que es peor, ofrecen densas páginas de referencias entre las cuales uno no sabe dónde dirigir sus pasos o qué elegir. La bibliografía que ofrece el autor es una selección comentada y valorada de lo que uno puede encontrar en las bibliotecas o en las librerías, de lo que se puede leer provechosamente y, más aún, de lo que falta por hacer en el mundo de la crítica balzaquiana. Por fin, un completísimo índice onomástico permite localizar, con suma facilidad, las referencias textuales a cada personaje real o de ficción.

En definitiva, el libro de C. Pujol será el vademécum de cualquiera que sienta curiosidad por Balzac y mentor indispensable de quien tenga que estudiarlo. No existe, hoy por hoy, en el mercado español, y creo que extranjero, ningún trabajo que, en el espacio de unas 350 páginas, permita a uno enterarse de tanto; en esto conoce uno a los maestros: en que de su mano, las dificultades no son menores, sino más llevaderas; también en que su enseñanza le hace a uno ganar tiempo y disfrutar más.—ALAIN VERJAT *(Paseo de la Cruz, 14. San Cugat del Vallés. BARCELONA).*

Un estudio de Darío *

En su libro *Rubén Darío and the Romantic Search of Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition* (publicado por University of Texas Press y pronto a salir en versión española por el Fondo de Cultura Económica), Cathy Login Jrade nos ofrece un estudio serio y muy agradable de leer sobre el fundamento filosófico de la obra de este gran poeta nicaragüense. El libro abarca la amplia literatura dedicada al modernismo hispánico, a la vez que sitúa a este movimiento dentro de un esquema universal, relacionándolo con los románticos y simbolistas europeos, en cuya obra brotó por primera vez la crisis de la modernidad. Este enfoque crítico de someter la literatura moderna en lengua española a un examen universal y así colocarla firmemente dentro de su propia época ha sido la tarea principal de la obra crítica de Octavio Paz, especialmente en su libro *Los hijos del limo,* y la profesora Jrade es generosa en su reconocimiento de la influencia del poeta/crítico mexicano en su libro, como lo es con todas las aportaciones críticas al estudio del romanticismo y del modernismo. Su libro traspasa la mera influencia, sin embargo, para indagar en un terreno hacia el cual sólo unos pocos críticos, entre ellos Paz y Enrique Anderson Imbert, habían apuntado: el ocultismo como sustento metafísico de la obra poética de Darío. La profesora Jrade posee un conocimiento amplio y profundo de la poesía de

* *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition,* Cathy Login Jrade, University of Texas Press, 1983.

Darío y de la literatura moderna en general y, lo que es más, su análisis crítico incorpora numerosas aportaciones sólidas al estudio del poeta nicaragüense, a la vez que resalta lo esencialmente humano de su lucha poética. La originalidad del libro reside en la manera en que, a través de un estudio fundamentalmente formalista, reencarna el drama del poeta en su búsqueda por la esencia del ser humano y la armonía del cosmos.

Estructuralmente, el estudio es temático y, dentro de cada tema, cronológico, y así el drama del poeta se revive a través del lector. El primer capítulo, «El modernismo y la tradición romántica/esotérica», es una especie de introducción al libro, cuyo asunto abarca todos los temas que se desarrollan en los demás capítulos: la relación entre el romanticismo europeo con el ocultismo y, en menos grado, el positivismo y la herencia por parte del modernismo (siempre el hispánico y no el anglosajón) de esta tradición. En América Latina, el sentido de fragmentación y enajenación (con el mundo y con uno mismo) se había agudizado a finales del siglo XIX. Darío y los modernistas elaboraron una posible recuperación de la unidad del cosmos, igual que los románticos, en las concepciones esotéricas y bíblicas del mundo. En este capítulo, la profesora Jrade estudia detenidamente las filosofías no ortodoxas y también las tradicionales, como el catolicismo, con referencia a la obra de Darío. Para la generación de Darío, todos los sistemas creados por el hombre para descifrar la esencia del cosmos, descubrir el «más allá» y encontrar la unidad perdida se consideraban válidos. Sin embargo, como se señala aquí, era el pitagorismo —basado en el orden, la armonía y la música— el sistema que más atrajo a Darío y el libro se propone demostrar cómo esta filosofía era el fundamento filosófico de su obra y no meramente un toque estilista y superficial. Señala que lo que se llama «pitagorismo» en la obra de Darío es, de hecho, un pitagorismo reinterpretado a través de las doctrinas esotéricas y combina libremente elementos no sólo del pitagorismo histórico (el cual en sí es un fenómeno complejo y difícil de precisar), sino también del neopitagorismo, del platonismo y del neoplatonismo. Esta tendencia al sincretismo era muy propia de Darío, el cual nunca dejó de explorar sistemas no tradicionales de interpretar el mundo. Claramente, el propósito de este capítulo y de todo el libro en general es establecer las bases filosóficas de la obra poética de Darío y así rescatar al modernismo, cuya figura máxima era el poeta nicaragüense, de la tesis de que era un movimiento reaccionario, estilista y superficial. La profesora Jrade se propone y logra con éxito demostrar que, al contrario, el modernismo era un verdadero movimiento, nacido de una crisis auténtica y que, como prueba de su autenticidad, forjó la dirección en que se movieron las obras literarias venideras.

Es en su análisis de la poesía de Rubén Darío donde la profesora Jrade expone con gran habilidad sus argumentos y hace que la voz del poeta los refuerce sin perder ni su belleza ni su complejidad. Como ella dice: «Para apreciar la centralidad de esta influencia, la poesía de Darío tiene que examinarse con profundidad. Los poemas tienen que ser analizados para poder tratar de resolver lo enigmático y explicar lo aparentemente inexplicable, como también para revelar los niveles de intensidad jamás explorados en la poesía de Darío, la cual, por lo general, se ha admirado como filigrana fina —imaginativa, florida y muy bien construida, pero superficial y sin

profundidad emocional y filosófica» (pág. 18)—. El segundo capítulo, «El pitagorismo esotérico en la visión del mundo de Darío», traza —a través de los poemas— el desarrollo filosófico del poeta, revelando su carácter religioso y supersticioso. Darío veía a Dios en la naturaleza, postura que le unió al pitagorismo esotérico, cuya idea central era: «Dios es el Uno que es todo». Aunque hay ecos panteístas en sus poemas desde 1879, es en 1885, explica la profesora Jrade, cuando escribe su primer poema sofisticado basado en mitologías ocultas: «Coloquio de los centauros». En este poema, el poeta es argonauta y sólo él puede leer los signos del universo e interpretarlos como indicaciones del orden del universo y la imanencia de Dios. Aquí un ejemplo de cómo los comentarios críticos siguen muy de cerca los textos de los poemas: «En "Coloquio" el mar recuerda el corazón único y pulsante del mundo, el cual resuena por el universo y dentro de la poesía de Darío. Darío comunica este mensaje del pulso universal en el ritmo "staccato" de la segunda, tercera y cuarta estrofas. La pulsación de estos versos y la descripción de los sonidos estrepitosos de los centauros que se acercan sirven como una introducción de tambor al coloquio y hacen hincapié en su tema principal: la vida es una extensión armoniosa de Dios» (pág. 31). El análisis formalista y ocultista que ella hace de este poema descubre el papel que tiene en él el fenómeno de la transmigración de almas: es el foco temático y dramático del poema. Tanto los objetos inanimados como los seres humanos tienen la capacidad de ascender y hacerse más divinos. Pero también tienen la capacidad de descender a la bestialidad. De ahí se explica el cariño que siente Grineo hacia las piedras y las rocas, considerándolas peregrinas a punto de empezar su viaje por el proceso de la evolución. Sigue inmediatamente el discurso de Quirón sobre el mito griego de la destrucción del mundo, en el cual Deucalión y Pyrra restauraron la humanidad tirando rocas que se convertían en seres humanos. Pero es en su actitud hacia la muerte donde la profesora Jrade descubre la originalidad ocultista de Darío. Quirón ofrece su inmortalidad a Prometeo no tanto para librarle de su castigo eterno sino por lograr él mismo la mortalidad y a través del fenómeno de la transmigración llegar a encarnaciones cada vez más avanzadas hasta finalmente unirse con Dios. El capítulo termina con el análisis de siete poemas más, de «Las ánforas de Epicuro», donde se nos enseña a través de una lectura formalista el intento de Darío de «iluminar la naturaleza armoniosa y viviente que —quizá por algo que no es culpa suya— teme que no pueda emular».

Este terror de no poder cumplir su destino de poeta —considerándolo el privilegio de unos pocos elegidos— es el tema central del siguiente capítulo: «Bajo el signo de un destino supremo: la reencarnación y la responsabilidad poética». La profesora Jrade empieza con dos poemas sobre la reencarnación, «Reencarnaciones» (1890) y «Metempsicosis» (1893), para comparar su relativa ingenuidad con el poema «Alma mía» (1901) de «Las ánforas de Epicuro». Ella señala el tono optimista de este último poema —la confianza del poeta en ser la forma más alta de la humanidad y de cumplir con su destino si sigue el rumbo que ha seguido hasta ahora. Aunque es un poema más maduro que los otros dos, la profesora Jrade hace hincapié en que la madurez se diferencia de la vejez y que la idea de la muerte todavía no era una posibilidad inminente. En esos momentos, la creatividad y estima personal de Darío estaban en

su cumbre. Este optimismo, combinado de todas formas con cautela, se refleja en la estructura formal del poema. En el siguiente poema analizado, «Palabras de la Satiresa», el optimismo y la confianza siguen, pero Darío se enfrenta directamente con los peligros que personalmente le achacaban en su rumbo hacia Dios: las tentaciones de la carne. Es un poema exuberante, como se señala aquí, a pesar de su súplica a la moderación. Cuatro años después escribe «Divina Psychis», el cual contrasta notablemente con los poemas anteriormente analizados en este capítulo. En este poema se analiza detalladamente la tensión entre el espíritu y la carne y se demuestra cómo de aquí en adelante, es decir a partir de 1906, Darío se enfrenta con la realidad de sus años malgastados, del terror de haber sido un alma que hubiera podido alcanzar el reino eterno y que lo ha perdido. Empieza a obsesionarse con las reencarnaciones tanto del futuro como del pasado. Se examina su remordimiento a través de los poemas «Eheu!», «Caracol», «Epístola» y «Hondas», donde, con gran claridad y manteniendo la tensión dramática de la poética personal de Darío, se demuestra cómo llega a perder su fe en la visión poética y filosófica que le proveía hasta entonces el pitagorismo esotérico. En «Divina Psychis» vacila entre un sistema simbólico esotérico y un sistema tradicional cristiano (este último por permitir la conversión mística en cualquier momento). En su búsqueda por la inmortalidad busca el lenguaje mágico que le permita la comunicación con la fuerza vital universal, pero se enfrenta con las limitaciones fundamentales de cualquier sistema humano de símbolos y creencias, incluso los del esoterismo. Sin embargo, como señala la profesora Jrade, a pesar del fracaso de no encontrar en la tradición esotérica el lenguaje con que podía comunicar su sentido de armonía universal, esta tradición le proveyó una dimensión religiosa al papel de poeta.

El cuarto capítulo, «El poeta como mago: descifrando el universo», continúa con el tema de la función religiosa de los poetas modernistas, herencia de la segunda generación de románticos y simbolistas, y cuyo ejemplo más representativo era Víctor Hugo. En este capítulo se señala que para el año 1908, cuando Darío escribe «En las constelaciones», ya no ve claramente el ritmo y el orden del universo. Se analizan los poemas «La página blanca» (1896) y «A Juan Ramón Jiménez» (1900), en los cuales Darío transforma al poeta en salvador, en uno que «penetra la aparente discordia del universo y percibe el orden armonioso del cosmos, captando ese orden —y su promesa de salvación— en la página blanca». Al escribir estos poemas, Darío tenía una gran confianza en el poder visionario del poeta. Las cualidades que tal tarea exigía (la sinceridad, la desnudez del alma y la fuerza de enfrentarse con sí mismo y con el cosmos) le convertían en un héroe de proporciones míticas, como se ve en «Pegaso», al final de «Yo soy aquél que ayer no más decía», y en «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» En este último poema, sin embargo, la profesora Jrade nota que Darío se siente defensivo en relación a los que no entienden su visión poética. El sufrimiento de verse solo y sin comprensión alcanza rasgos religiosos también en «Mientras tenéis, oh negros corazones», donde el poeta se parece a Jesucristo, y esta tensión, desarrollada a través de los capítulos 2 y 3, aumenta y llega a su cumbre en «Divagaciones» (1916), uno de sus últimos poemas. Ya no coge su papel divino con tanto entusiasmo y grita la injusticia de su soledad al cumplir su misión divina. Esta desilusión con su

responsabilidad poética existía también en poemas anteriores, como «Melancolía», «Pasa y olvida» y «¡Ay, triste del que un día...!», analizados detenidamente aquí, en donde la conclusión del poeta puede darse en este verso: «Ese es mi mal. Soñar». La profesora Jrade afirma que Darío creyó que había fracasado porque en vez de descifrar «ese país incógnito que sueñas...» sólo vio la superficie del cosmos. Al final de su vida, el poeta propuso la ignorancia y el olvido como solución a este malestar. Sin embargo, su fe en el poder del lenguaje no se descartó del todo, como tampoco se descartaron sus experiencias personales de verdadera comunión con la naturaleza y el cosmos, como se ve en «¡Ay, triste del que un día...!», «Sum...» y «Nocturno II», analizados aquí con gran brillantez. La presencia de la muerte aumenta sus ansias acerca del cumplimiento de su misión divina y reaparecen los signos y símbolos del cristianismo en su obra. No puede reencarnar en su poesía su comunión con la naturaleza y con la esencia misteriosa del cosmos. Pero estas experiencias eran auténticas e inyectan fe en todo lo demás, que es duda. Este análisis del papel de poeta/mago en la obra de Darío recrea su lucha poética, le proporciona su verdadero fondo metafísico y lo hace palpable. La creencia de Darío en su misión divina era, como ha acertado en demostrar la profesora Jrade, la única medida por la cual él valoró su vida y su obra.

En el siguiente capítulo, «El paraíso encontrado: el amor sexual en la tradición erótica», la profesora Jrade analiza el origen esotérico de la concepción del amor y de la mujer en la obra de Darío, un enfoque que ella atribuye originariamente a Enrique Anderson Imbert y Octavio Paz. La formación católica de Darío se manifiesta en la poesía amorosa antes de *Prosas profanas,* en donde, como ella señala, el amor es más romántico que pasional, más sentimental que pasional. Pero en todas las etapas de su vida, el amor aparece junto a la salvación. Con *Prosas profanas,* y hasta casi el final de su vida (cuando reaparece la perspectiva cristiana y ni condena ni exalta el placer carnal), Darío basa su idea del amor y de la mujer en la de la tradición esotérica, en donde el universo se concibe como un andrógino y donde los deseos biológicos se reconcilian con la armonía universal y hasta ayudan a conseguirla. Esto le lleva a exaltar a la mujer como fuente de la sabiduría y eleva la atracción entre los sexos a una vía de perfección.

El penúltimo capítulo, «Hacia una visión del mundo sincrético», demuestra cómo Darío, desde sus primeros poemas, reconcilió las varias filosofías esotéricas que le atrayeron, y éstas con el cristianismo. El análisis más relevante es el que se hace de «Helios», en donde la aparición de una cruz en medio de un contexto precristiano no causa incomodidades, sino que refleja el deseo de los precristianos (léase aquí, según la profesora Jrade, la generación de Darío) por la era mesiánica. La libre combinación en un tiempo de creencias procedentes de diferentes épocas se basa, como muy bien se demuestra aquí, en la idea ocultista de que las nociones fundamentales de todas las religiones se pueden reducir a «philosophia perennis». El orden universal coincide para Darío con el arte de la música y el recurso del poeta a sistemas y técnicas dispares para interpretar ese orden refleja, como señala la profesora Jrade, lo que Octavio Paz ha llamado la búsqueda moderna por la verdadera presencia.

Con el último capítulo, «El modernismo y su herencia», la profesora Jrade da una vuelta completa al tema de su libro. Lo empezó relacionando al modernismo con los

movimientos que lo precedieron y lo termina con los movimientos que vinieron después: nunca se ha perdido de vista el sentido de la tradición. Este capítulo examina los enlaces entre la obra de Darío y la literatura hispánica que la siguió. Las características no ortodoxas del modernismo se ven en la obra de Martí y Nervo, y durante el período postmodernista en la obra de Valle-Inclán y Machado. El movimiento que pone fin al modernismo es la vanguardia, porque, como subraya la profesora Jrade, la búsqueda por la armonía y el orden del cosmos que emprendió Darío y los de su generación se convierte en este nuevo movimiento en una investigación sobre su pérdida. Como ejemplo se examina la obra *Trilce* de César Vallejo. Sin embargo, la relación más profunda e interesante que se traza aquí es entre Darío y tres escritores hispanoamericanos contemporáneos nuestros: Julio Cortázar, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges. La insuficiencia del lenguaje para interpretar lo que para Darío era la armonía del cosmos se convierte para estos tres escritores (y para nosotros) en una desconfianza hacia el lenguaje mismo. Los signos ya no se refieren a una esencia invisible sino a sí mismos: su proliferación es la otra cara de su vaciedad. Como señala la profesora Jrade en este análisis iluminador, el modernismo nos puede parecer ingenuo en comparación con el escepticismo de un Borges, por ejemplo, pero no lo es su lucha poética, la cual hizo posible la ruptura con la lógica y la coherencia conceptual que es la esencia de la obra de estos tres escritores. El análisis presentado aquí de la novela *Rayuela* de Cortázar, y su estrecha relación con la poesía de Darío, merece una lectura detenida, así como las páginas dedicadas a la novela de Carpentier, *Explosión en la catedral,* y la obra de Borges. Son los análisis de estas obras y de los poemas de Darío a través de todo el estudio los que forman el foco imaginativo y lógico de este libro. Aquí sólo se han podido dar en forma muy esquemática, pero espero que su rigor, su seriedad y, en algunos momentos, su verdadera belleza de expresión, se hayan confirmado tanto para los especialistas de Rubén Darío como para los estudiosos del tema más amplio de la modernidad. Creo que lo mejor que se puede decir de esta obra tan original e imaginativa es que es un libro que hay que leer.—MARY FARAKOS *(P.º de la Habana, 72, 8.º C. MADRID).*

La filosofía como sacrificio del amor *

Aunque tiene por título *El Alma y la Muerte,* el último libro de Subirats nos habla de la renuncia al amor, del sacrificio del amor en el altar de la Razón abstracta. Es, acaso, la renuncia característica del *pathos* filosófico: de Platón a Santo Tomás, de Descartes a Leibniz, de Spinoza a Kant, de Kierkegaard a Wittgenstein, la saga de alguno de los más grandes filósofos se ha llevado a cabo en la soledad de una soltería, no exenta de una cierta nostalgia por el amor imposible.

---

* *El Alma y la Muerte.* Eduardo Subirats. Barcelona, Anthropos, 1983.

Una bellísima figura plástica, que Subirats comenta con el mayor lirismo, preside la obra, a modo de símbolo de lo que en ella se nos relata. Es la figura de un héroe atormentado, pero redimido en el éxtasis de la contemplación: el *San Sebastián,* de Ribera, desnudo, asaeteado, pero indiferente al dolor, purificado en el sufrimiento, iluminado —en medio de un entorno sombrío— por la claridad de la fe y elevando voluptuosamente su hermoso cuerpo mortificado, en un leve intento de desasirse de las cuerdas que lo aprisionan y de volar hacia lo alto, con los ojos serenos puestos en la visión mística de Dios.

Como en una renovada *Fenomenología del Espíritu,* las páginas de Subirats nos introducen en un itinerario que quiere ser, a la vez, la odisea del individuo y la de la modernidad: una autobiografía de la conciencia y una historia del pensamiento contemporáneo. El camino del alma errante es también aquí un camino del calvario, un ascenso penoso a través del dolor, la renuncia y la mortificación. Es el camino ascético que, a través del desgarramiento, de la duda, de la negación y la melancolía desesperanzada, conduce a la plenitud racional. Sus hitos, sus figuras, son otras tantas penosas estaciones de martirio, en cada una de las cuales el peso de la racionalidad se vuelve más agobiante para el hombre de carne y hueso que ha de arrastrar la cruz.

Al modo de la hegeliana, la Fenomenología de Subirats arranca de la conciencia sensible, del deseo, del amor. Es el amor iniciático, cuyos misterios la tradición ha gustado de revelar a través de los labios femeninos. Como si sólo la mujer, en la que se personificaría el amor, pudiera entregar los secretos de su prodigio. Y Subirats hace hablar sucesivamente a Safo, a la Diotima que Sócrates glosa y a Santa Teresa.

El amor sáfico queda interpretado como el más sensible y femenino: como el puro hechizo por la belleza carnal y su delicia. Un amor siempre particular, que afirma lo finito en el goce presente del más acá: «El Eros sáfico no trasciende nunca los límites de la realidad individual y no se subsume a la ley, sino que se sobrepone a ella.»

Contrasta esta visión del Eros con la que el *Simposium* platónico atribuye a Diotima, la sacerdotisa. Esa pedagogía erótica que su voz oracular presenta, ascendiendo siempre, brota del amor a un bello cuerpo, sensual y seductor, pero se desliga luego de esa ternura sentida hacia un individuo concreto, hasta abarcar a todos los cuerpos y elevarse, después, como amor a las almas bellas, a las costumbres y al conocimiento, para culminar, al fin, en la contemplación amorosa de la Idea abstracta y universal de belleza. Es, pues, amor a la eternidad que busca la procreación perpetuándose a través de la hermosura. «No conduce a una unión amorosa, ni tiene que ver con la seducción, ni con la felicidad individual inmediata; este proceso culmina en la *epopteia,* en la visión intelectual del eidos.» Y ello porque es el amor a la Idea el único que proporciona la eternidad.

La siguiente figura en el ascesis de la renuncia al amor la ilustra Subirats con la obra de Santa Teresa. Esa mujer vivaz y apasionada, que habla siempre a través de la experiencia biográfica y de una sensibilidad «atravesada por melancolías y temores, amores o visiones» se muestra víctima de un amor que tampoco «se agota en el marco de un sujeto empírico». Es el de Santa Teresa un amor lírico y arrebatado, similar al que cualquier mujer dedica a su único amante. Pero, puesto que es Dios el objeto de su amor, la unión con el amado, que persigue, le obliga a desembarazarse de todo lo

terreno y carnal. El camino de perfección del alma hacia la morada extática del amor divino, hacia la unidad definitiva en Dios, pasa por la mortificación del cuerpo, por la enfermedad y el dolor. Una simbólica muerte física, así como la absoluta dejación de la voluntad en Dios, la autohumillación, el olvido de sí y la servidumbre fueron entendidas por la Santa como necesarias ofrendas que la conducirían al arrobo místico. Ese «embobamiento» en Dios por el que exige, a través de las cuatro primeras Moradas, la renuncia paulatina a las potencias del alma: al entendimiento, a la imaginación, a la sensibilidad y a la voluntad, son, en su concepto, otras tantas condiciones para acceder a las Moradas superiores y alcanzar finalmente la gran fortaleza cristalina de la interioridad vacía, el Yo absolutamente vaciado para llenarse de Dios.

Subirats establece un ingenioso y brillante paralelismo entre las secuencias de esa progresiva dejación mística y las fases del proceso de *epoché* en el desarrollo de la duda cartesiana: ruptura con el pasado y con las antiguas opiniones, es decir, renuncia a la memoria; rechazo del testimonio de los sentidos; desconfianza hacia la imaginación e incluso puesta entre paréntesis de la propia identidad subjetiva: «El yo se revela como un sueño, el mundo aparece como la maquinación de una voluntad maligna, el universo es revelado súbitamente como una angustiosa representación gobernada por el demonio.» Y así, al igual que Santa Teresa, Descartes, partiendo siempre de la experiencia íntima, autobiográfica, sensible a los detalles y afectos de la propia alma, labraría un camino de despojamiento, de renuncia a la subjetividad. La conversión del cuerpo en una máquina, en un autómata obediente a la razón universal conduciría al Dios de la verdad absoluta.

Tales serían, según Subirats, los episodios filosóficos clave para entender la crisis y la transición al *ethos* de la modernidad. A su través el sujeto moderno se convierte, en efecto, en un «autómata trascendental». Protagonista de una lucha contra la felicidad subjetiva, conforma su único anhelo en dominar la naturaleza entera —y a su propio cuerpo, como una parte más de la naturaleza— mediante el conocimiento racional. Una identidad abstracta —como la de la moneda— fundada en el frío cálculo, en el distanciamiento de la vida emotiva y espontánea, en el trabajo infatigable, en la astucia de la inteligencia que todo lo sacrifica al provecho, la utilidad, la eficacia de la dominación y la productividad serían, según Subirats, las características del individuo moderno, solipsista y desdichado. De tales sujetos se nutriría el orden de la racionalidad científico-tecnológica.

La Fenomenología de Subirats culmina, pues, como la de Hegel, con el triunfo de la Razón. Pero una Razón que no ha significado el acceso al reino de la Libertad, sino al de la servidumbre voluntaria. Y el malestar de la cultura consiguente, engendraría esa melancolía, esa protesta de la sensibilidad individual, esa nostalgia por un paraíso perdido e irrecuperable en el que la espontaneidad del amor fuera posible. Parecida queja ha resonado ya en Rousseau, Kant o Freud. Subirats se suma a ese mismo reproche contra la fría Razón que, indiferente al destino del hombre, convierte sus anhelos de felicidad en una vacía esperanza.—PILAR PALOP JONQUERES *(Valdés Salas, 2, 8.º OVIEDO).*

Blecua y la poesía del Renacimiento *

A José Manuel Blecua se deben, como es bien sabido, importantes textos críticos sobre literatura española y sobre todo modélicas ediciones de nuestros clásicos, especialmente referidas al Siglo de Oro. Por mencionar sólo algunas de ellas, destaca la insuperable edición —que, sin embargo, no considera definitiva nuestro autor aún— de la poesía de Francisco de Quevedo, publicada por Castalia y por Planeta, y que vino a aclarar un complejo panorama textual al respecto; o la edición de la obra poética de Lope de Vega, publicada en Planeta y en edición crítica en Castalia; o la del *Laberinto de Fortuna,* de Juan de Mena, de Clásicos Castellanos... o un largo, larguísimo etcétera, que nos habla de su amor y devoción hacia este tema de la poesía de nuestro Siglo de Oro que con tanto cuidado él rescata en ediciones modernas.

La obra crítica de José Manuel Blecua merece, por tanto, la admiración de todos los especialistas en el tema de la literatura española, y la aparición de un nuevo volumen editado bajo su cargo siempre hace pensar en rigor científico, en mano cuidadosa y delicada, en exactitud, en juicios serenos y adecuados, en amor a nuestra literatura que se expresa incluso en las notas críticas de indudable valor que acompañan a sus ediciones. Textos, por tanto, insuperables desde el punto de vista crítico.

La novedad que presenta el libro que ahora reseñamos se refiere a la índole de su tema. Porque la poesía de nuestro Siglo de Oro es conocida, en líneas generales, pero aquí se trata de plantear un panorama completo, con rigurosa exactitud cronológica en su desarrollo, que dé una visión lo más completa posible de la época.

Según se indica en el prólogo, la antología se presenta ordenada por fecha de nacimiento de cada poeta, lo que significa un cierto criterio generacional de gran importancia, pues a veces unos autores cultivan géneros rezagados y esta acronía es índice valioso. La antología, en este su primer tomo, se detiene en 1560, fecha alrededor de la cual nacen los poetas Góngora, Lope, los Argensolas —cuyas *Rimas* él ha editado también—, que piensa incluir en un segundo volumen que inicia otra nueva poesía que culminará con *Las Soledades,* los sonetos de Lope, Quevedo y otros poetas. Indica cómo en este segundo grupo por editar algún poeta tiene más de renacentista que de barroco, como Medrano, pero prefiere utilizar siempre un criterio cronológico y no buscar otra solución.

En esta edición se contienen interesantes notas de datos biográficos de poetas que no suelen aparecer en los manuales de historia de la literatura, en las que anota lo que ha podido averiguar acerca de ellos, acudiendo preferentemente a impresos, aunque en algunos casos se sirve de manuscritos.

La edición que comentamos tiene un valor indudable para el público universitario, al que parece ir dirigida, pues plantea una panorámica general del tema de nuestra poesía en la Edad de Oro, que incluye las diversas tendencias al uso, y en la que

---

* *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento.* (Edición de José Manuel Blecua.) (Clásicos Castalia núm. 123.) Ed. Castalia. Madrid, 1982.

coexisten autores muy diversos y de diversas tendencias poéticas y diferente valoración por la crítica posterior. Ello es de gran interés porque nos presenta este panorama expurgado de las consideraciones valorativas postreras. Los autores incluidos responden simplemente a un criterio cronológico y ello nos hace saber acerca de ese período, en sus diversas tendencias en las que coexisten, por ejemplo, un Arias Montano, con un Fray Luis de León o un Diego Ramírez Pagán —de gran valor literario y poco reconocido— con un Jorge Montemayor. Lo que importa, por tanto, es el valor de conjunto, la consideración global que sirve como testimonio histórico y que aúna a autores que la crítica posterior ha separado por considerarlos más o menos valiosos. Aquí no hay criterio de valor, sino criterio histórico, y ello nos hace conocer mejor el ambiente literario de la época.

Otra aportación indudable de esta edición es que nos descubre valores olvidados, autores perdidos para la crítica, autores relegados a veces injustamente.

Esta edición viene acompañada de un prólogo exacto y breve, de unas quince páginas, que presenta sucintamente el panorama diverso de las tendencias poéticas de la época.

Comienza así Blecua por referirse a 1526 como la fecha más importante en la historia de la poesía española, la fecha del encuentro entre Juan Boscán con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, en las tornabodas granadinas del emperador con Isabel de Portugal. y recoge el texto íntegro, bien conocido, de la carta de Boscán a la duquesa de Soma, donde cuenta cómo se decidió a escribir a la manera italiana, abandonando la vieja poesía castellana, de cuya tendencia se incluyen curiosos e intransigentes versos de Cristóbal de Castillejo en esta antología.

Se refiere también a la aclimatación del endecasílabo y de toda la temática petrarquista, aunque la vieja poesía sigue conviviendo, curiosamente, con la nueva. Y se recogen otros textos menos conocidos de Boscán en la misma carta a la duquesa de Soma.

Hay también una elogiosa referencia, como no podía ser menos, al *Cancionero General,* de Hernando del Castillo, publicado en Valencia en 1511, que reúne la poesía desde Juan de Mena a los poetas de la Corte de los Reyes Católicos, en arte mayor o en octosílabos, con nueve ediciones desde 1511 a 1573 que van aumentando de contenido.

También a los romances, despreciados por Santillana en su *Carta proemio;* pero a fines del XV estos romances y canciones han ascendido de la calle a la Corte. Y el *Cancionero de Romances,* de Martín Nucio, publicado hacia 1547 y más tarde en 1550, en pleno auge de la poesía italianista.

De todas estas tendencias diferentes va a dar cuenta esta valiosa antología, que será especialmente apreciada por el público universitario, y que quizá pueda alcanzar a descubrir algo aún a los estudiosos especialistas en el tema que se acerquen a ella como quien se aproxima a algo nuevo.

Quiero destacar una referencia que encuentro en la introducción del profesor Blecua y que me ha llenado de satisfacción, porque coincide con una de mis constantes devociones en este período. Me refiero a la «canción», que adquirirá un vigor extraordinario en la corte de los Reyes Católicos, donde se recopila el célebre

Cancionero musical de Palacio que encantaría a Lorca y Alberti entre tantos otros poetas. Poemillas breves llenos de intensidad poética, de auténtica tensión lírica. Blecua menciona algunos libros de música que incluyen canciones de esta época. Pero quizá habría que añadir aquí a los textos que el profesor Blecua cita, los volúmenes hoy inasequibles de la valiosa recopilación de Cejador, y los *Cantos populares españoles,* de Francisco Rodríguez Marín, editados por Atlas —reedición de 1981— que sí son hoy asequibles al lector moderno, con todo su inagotable valor lírico.

En definitiva, esta antología es un texto de indudable interés, en especial, como se ha dicho, para el público universitario, y en la que todavía se puede aprender a considerar la época del Siglo de Oro como un todo que hace coincidir muy diversas tendencias e inquietudes poéticas.

Actualmente, el profesor Blecua trabaja en la edición de las *Obras completas,* de don Juan Manuel, en curso de publicación por editorial Gredos, otro trabajo de primera importancia que aportará como legado histórico a nuestra literatura española clásica.—D. M. T.

Riesgo y ventura de la novela llamada histórica *

Riego y la Constitución, es decir, los anhelos pero también las contradiccines de los liberales frente, contra su voluntad, a Fernando VII, la intolerancia de la más negra de las reacciones y su largo brazo armado, internacionalmente armado, el de los Cien Mil Hijos de San Luis. O, en otras palabras, las dos Españas frente a frente. Y una de ellas, no hace falta insistir en cuál, aislada y abandonada a su suerte: triste suerte. Claro está.

Bajo la fórmula del diario íntimo, al hilo de su ominoso proceso, Riego reflexiona, impregnado su discurso de melancólica e inevitable amargura, sobre los últimos años de su vida: aquellos tres efímeros años del ingenuo trienio liberal que propiciase su valeroso levantamiento de Cabezas de San Juan, etapa absolutamente crucial no sólo para él, sino para todos los españoles, y no sólo para los de aquel período, también para los de la posteridad, pues el lamentable final de dicho episodio (derogación de la Constitución de Cádiz, reimplantación del poder absoluto, calvario del general liberal) marcó, en sus más penosas vertientes, el tortuoso desarrollo de nuestra historia política. Sin incurrir, por desgracia, en ninguna exageración puede afirmarse que aún permanece vigente el conflicto (el del afianzamiento de las libertades públicas) entonces tan mal resuelto.

Planteado así el tema, y considerando la personalidad del autor: incansable impulsor —en momentos nada propicios— de iniciativas culturales orientadas a recuperar las aportaciones de numerosos intelectuales marginados o, si se prefiere, derrotados (al igual que Riego) en su lucha por la libertad, planteado así el tema y considerada la personalidad del autor, decía, queda desvelada una de las claves

* *El himno de Riego,* de José Esteban. Bibliotheca del Fénice, 18. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1984.

esenciales, el impulso motriz, de la obra. *El himno de Riego,* apariencias aparte, no es, o no es únicamente, una novela histórica; mejor aún: *El himno de Riego* es una novela que, por serlo, no responde a la simplista acepción arqueológica que, desde determinados sectores, suele atribuirse a tal expresión.

Lejos de ello, la novela que ahora nos ocupa constituye una reflexión, literariamente muy válida, en torno a sucesos que plantean una problemática de manifiesta actualidad. En calidad de rasgos sobresalientes del libro, junto a la minuciosidad y el cuidado de su escritura, hay que destacar un profundo conocimiento del personaje y de la época y, en especial, la clara conciencia, demostrada por el autor desde la práctica, de que el mundo novelesco, por importante que resulte su base documental, necesita trascender con audacia, si de verdad se pretende elaborar un texto con entidad narrativa, las obvias limitaciones de los datos verificables; lo cual excluye desde el principio la posibilidad (el pretexto) de enzarzarse en quisquillosas disputas, a las que tan impropia afición suelen mostrar supuestos eruditos que mantienen visiones patrimonialistas de la historia, acerca de minuciosidades o precisiones que una novela, si de veras lo es, de ninguna manera necesita o en torno a interpretaciones (audacias) que una novela, si de veras lo es, imprescindiblemente requiere. Y el Riego de esta obra, una novela en todas sus dimensiones, además de estar reconstruido en su peripecia histórica, se nos presenta como un personaje de carne y hueso, narrativamente real.

Riego, pues, los anhelos y las contradicciones de los liberales, la libertad y su más caro señuelo: la Constitución, frente al rey absoluto, tal vez frente al más despótico de todos los reyes absolutos de la época, y los Cien Mil Hijos de San Luis, el brazo armado de una de esas inoportunas Santas Alianzas que con tanta frecuencia se han encargado de alterar el curso de nuestra historia. Magnífico tema, no cabe duda, para una novela histórica, pero mejor todavía para basar en él un obra literaria, con el considerable trabajo de documentación que la empresa requiere, impulsada por unas opciones éticas y una concepción del género que, trascendiendo los elementales objetivos de la divulgación o la paráfrasis, escollos que han devenido insuperables para tantos y tan mal planteados intentos historicistas, supere el limitado ámbito de los especialistas, sin que esto suponga, antes al contrario, falta de rigor. Porque la novela histórica, si quiere tener actualidad, implica reinterpretar con estricta fidelidad documental de base, pero también a partir de una libre sensibilidad contemporánea, la significación de sucesos o personajes interesadamente olvidados. Lo demás, guste o no, viene a quedarse en frustrado remedio ensayístico, cuando no en vulgar catón para uso de escolares recalcitrantes.

Cuidadosamente construida, con un ritmo sosegado y clásico, remansada, amarga a ratos y melancólica casi siempre, profunda, sin concesiones a las extravagancias ni a los alardes estilísticos superfluos, esto es, dotada de la difícil sencillez de los buenos libros, el *Himno de Riego,* entre otras muchas cualidades, representa una buena oportunidad para conciliarse con un género, el narrativo, quizá demasiado dominado por la confusión durante los últimos tiempos. Se trata, por consiguiente, de una grata sorpresa. Amparándose en una clave histórica —amparándose y respetándola—, José Esteban ha escrito una novela de tremenda actualidad.—GONZALO SANTONJA *(Conde de Sepúlvda, 1. SEGOVIA 40002).*

El Siglo de las Luces visto a contraluz *

La profundización en cualquier ámbito supone una inevitable rotura de esquemas basados en la abstracción derivada de un conocimiento parcial de la realidad. Realidad que al dejar de ser observada unidimensionalmente revela siempre una riqueza de matices capaz de subvertir valoraciones asentadas. En el ámbito de la literatura, la investigación constantemente nos señala la existencia de aspectos o matices contradictorios que coexisten en una misma época, en un mismo autor e, incluso, en una misma obra. La pluralidad de enfoques nos permite constatar la complejidad que a menudo conlleva la manifestación literaria, complejidad que no debe ser resuelta bajo el efecto inmovilizador de un rótulo, de una catalogación cerrada.

Estas premisas se han cumplido perfectamente en gran parte de los trabajos que configuran la bibliografía dieciochista aparecida en los últimos años. Ello ha llevado a un replanteamiento radical de la imagen del denominado «Siglo de las Luces» que cada vez nos parece más parcial e insuficente. No solamente porque hoy en día busquemos con bastantes elementos de juicio la siempre discutible entidad de esas Luces, sino porque simultáneamente dicha bibliografía nos descubre la existencia de aspectos inéditos que —siguiendo el juego metafórico— son capaces de constituir un contraluz o incluso la oscuridad más absoluta. Aspectos que emergen de una época plural y dialécticamente contradictoria como toda realidad social viva y que son recogidos —algunos de ellos, naturalmente— por Guillermo Carnero para iluminarnos *La cara oscura del Siglo de las Luces.* Obra que tiene su origen en las cuatro conferencias que el citado autor pronunció en la sede madrileña de la Fundación Juan March durante el pasado mes de febrero.

Si tenemos en cuenta lo manifestado anteriormente, no nos debe extrañar que Guillermo Carnero inicie la primera de las citadas conferencias —«La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII»— planteándose la entidad de un siglo excesivamente castigado por una historiografía mecanicista y rutinaria. El autor, desde una posición de sincera admiración por un período siempre sugerente para cualquier persona sensible, nos señala por el contrario la necesidad de observar el XVIII como un siglo «vivo, complejo y rico en su diversidad y sus contradicciones». Un siglo cuya literatura es analizada desde una dualidad dialéctica fundamental, la sustentada en unos polos que son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad.

Guillermo Carnero, frente a la tendencia tradicional, se centra en el segundo de los polos citados dándonos «un recorrido por los diversos territorios de la irracionalidad dieciochesca» para presentarnos una dimensión que —a pesar de no ser inédita— se ha visto infravalorada hasta hace poco. Dimensión patente en todo el ámbito literario europeo y que constituye una de las caras oscuras de la época —no la única, desde luego, pues existen varias posibles dualidades dialécticas manteniendo el polo de la razón normativa— capaz de replantearnos la fluidez con que se entrecruzan dialécticamente estéticas distintas a lo largo de aquel período. Dimensión no sólo

* Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces,* Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1983.

interesante por lo que representa en sí misma, sino también porque abre el camino a la matización de una estética que, dialécticamente contagiada, no puede ser reducida a un aritmético juego de reglas, pues —como queda de manifiesto en los testimonios aducidos por el autor— no niega en absoluto la validez del genio, la inspiración o el entusiasmo para la creación literaria. Por ello, estimamos que la primera de las conferencias va más allá de la constatación en el siglo XVIII de la reivindicación de unos valores que —opuestos a los ya conocidos— se podrían resumir en «la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético». Pues dicha constatación y su consiguiente análisis en torno a los conceptos de «gusto» y «sublimidad» nos ayuda a comprender una realidad dialéctica y no unívoca, una estética común que se configura a través del enfrentamiento entre polos opuestos pero no excluyentes. Por tanto, no sólo se desvela la cara oscura, sino que por ese camino se nos descubre el verdadero rostro estético de la época.

Guillermo Carnero aplica su enfoque a la narrativa, la poesía y el teatro dieciochescos. A este último, concretamente a la «comedia sentimental», dedica la segunda de las conferencias. Elección nada casual, pues dicha manifestación teatral es un ejemplo palpable de hasta qué punto la rígida preceptiva neoclásica se puede diluir en un producto «híbrido» que es el resultado de una confluencia de tendencias. Aún cuando el autor estudia la «comedia sentimental» en el ámbito europeo, demuestra la existencia de la misma en el marco de nuestro teatro dieciochesco. Frente a la ligereza y parcialidad de la crítica anterior al abordar este tema, Guillermo Carnero nos señala que dicha fórmula teatral no se reduce en nuestro país a una obra casi aislada —*El delincuente honrado,* de Jovellanos—, sino que sino que abarca un relativamente considerable conjunto de obras y autores, entre ellos Comella, Cándido M.ª Trigueros, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano y otros. Todos contribuyen a configurar una fórmula teatral que en el contexto social y estético de la época resultaba lógica y necesaria. Lógica como fruto de la imperiosa necesidad de encontrar una fórmula que sirviera de vehículo adecuado para proponer una moral burguesa frente a la degeneración de las costumbres aristocráticas. Necesidad que no puede satisfacer la preceptiva dramática neoclásica y que surge —como tantos fenómenos estéticos de la época— de un imperativo social que está también en la base del dislocamiento de dicha preceptiva en el siglo XIX. No sabemos hasta qué punto las comedias sentimentales españolas representaron con dignidad la realidad social de una clase sólo supuestamente ascendente en el siglo XVIII, tampoco conocemos la medida en que esa misma burguesía —de perfiles algo borrosos en sus manifestaciones estéticas dieciochescas— aceptó favorablemente esa fórmula teatral. Pero, al igual que ocurriera con buena parte de la polémica teatral de dicho siglo, sus frutos se verán plasmados en la evolución estética del XIX, enmarcándose la «comedia sentimental» en el génesis del teatro moderno.

Si hay un ámbito en nuestra literatura dieciochesca donde resulte absurda la aplicación de un solo rótulo, sea el que fuere, es la poesía. Género multiforme y hasta aparentemente contradictorio que Guillermo Carnero aborda en la tercera de sus conferencias, en donde se hace especial hincapié sobre el problema de la periodización de la poesía española —en el marco europeo— de aquel período con la consiguiente

cuestión del entrecruzamiento de diversas corrientes. Tal y como señala el autor, no es un problema nuevo y la última bibliografía se lo ha planteado repetidas veces. En este sentido tenemos presente el todavía reciente libro de Rusell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español,* que supone la recopilación de una línea de trabajo inexcusable para abordar nuestra poesía dieciochesca en toda su complejidad. Dentro de esta tendencia, Guillermo Carnero nos aporta una necesaria y esclarecedora síntesis que le permite definir y ejemplificar las tendencias Postbarroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica —en un sentido ajeno al totalizador que le dio la crítica tradicional— y Prerromántica. Ello nos proporciona una guía que nos orienta en el complicado compo de la poesía dieciochesca sin necesidad de renunciar a su misma complejidad, a sus permeables fronteras que no admiten una catalogación rígida. Estimamos, pues, esta conferencia —«Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII»— como un afortunado intento de esclarecer un tema clave y que en ocasiones ha resultado oscurecido por una crítica que olvida una virtud tan dieciochesca como es el «didactismo». Guillermo Carnero, por el contrario, nos lo presenta con un estilo preciso que sustenta una estructura sistemática que también encontramos en el resto del libro.

El cuarto y último estudio —«Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII»— plantea un análisis de la novela gótica del citado período; género en abierta contradicción con algunos de los clichés clásicos sobre la literatura dieciochista, pero que tuvo una escasa y tardía repercusión en nuestro país. Y a través de esta relación entramos en un tema complejo que el libro de Guillermo Carnero deja ver frecuentemente y que todavía está lejos de resolverse: la sincronización de nuestra literatura del XVIII con respecto a la evolución estética de países como Francia, Inglaterra e Italia. Aunque nuestras letras no puedan ser aisladas del marco europeo, es indudable que existe un cúmulo de diferencias —no sólo cronológicas— que pone de manifiesto la acción de unos generadores internos en el ritmo y características de nuestra evolución estética. Generadores que han de ser puestos en relación con las influencias foráneas para resolver satisfactoriamente un grave problema de literaturas comparadas que el libro de Guillermo Carnero nos patentiza.

Por tanto, y a modo de resumen, nos encontramos ante un coherente conjunto de estudios que confirma y abre líneas de investigación en el campo de la literatura dieciochesca. En su concisión perfectamente compatible con una saludable amplitud de miras hallamos el ejemplo de una investigación que nos devuelve un siglo XVIII vivo, problemático y lógicamente contradictorio. Cualidades necesarias para continuar desvelando las múltiples caras oscuras de aquel período hasta conseguir un contraluz que nos presente su verdadero rostro.—JUAN ANTONIO RÍOS CARRATALÁ *(Depto. de Literatura, Facultad de Filosofía, Universidad de ALICANTE).*

Historia de la música española*

Pedrín, El Guerrero del Antifaz, El Capitán Centella (¿o era *Juan Centella?)* No recuerdo. Pero sí recuerdo aquellos tebeos de mi infancia. No los recuerdo con cariño. Eran feos, estúpidos, horribles. Desde sus colorines o sus grisuras saltaban a nuestros ojos —los asaltaban como salteadores de caminos— unos seres justos y heroicos: los cristianos, que se dedicaban a derrotar invariablemente a otros seres —éstos, taimados, torvos, rastreros y crueles—: los musulmanes. Como era de esperar, los héroes cristianos no se contentaban con infligir derrota tras derrota al pérfido infiel en el campo de batalla, sino que le infligían asimismo otras más sutiles derrotas en otros campos, como el del honor, la moral y los sentimientos. Así, frente a la vileza musulmana se alzaba con frecuencia la generosidad cristiana, que inducía al héroe a perdonar la vida del bruto malvado, ya que, al fin y al cabo, éste no tenía la dicha y la suerte de ser cristiano, lo que hasta cierto punto le exculpaba de sus nefandos crímenes.

Al iniciar la lectura de un libro con título tan científico como el de *Historia de la música española,* de Tomás Marco, editado bajo un alto patrocinio y por una editorial de reconocida seriedad, no era fácil imaginar que tal lectura resultase tan divertida y, mucho menos aún, que su contenido provocara una inmediata asociación con los viejos tebeos antes citados. Se trata, en verdad, de un libro que a lo largo de sus trescientas páginas provoca constantes sonrisas que, no sin frecuencia, se tornan francas carcajadas.

Es imposible sustraerse a la deducción de que Tomás Marco pertenece a esa rara y afortunada especie de seres a los que Dios Nuestro Señor, en sus inescrutables designios, se ha dignado informar cumplidamente y con todo lujo de detalles acerca de cuál es y dónde reside la verdad. Naturalmente, a partir de éste para él tan fausto acontecimiento, el señor Marco no necesita sino seguir una simple metodología silogística para transmitir a sus congéneres esa verdad tan ansiada y difícil de alcanzar para el resto de los mortales, razón por la que todo lector de la obra que nos ocupa debe mostrarse altamente agradecido a su autor.

Al parecer, la información suministrada por tan suprema instancia no es otra sino que el serialismo integral o no integral, dodecafónico o no dodecafónico, aleatorio o no aleatorio, constituye, en música, la verdad o —dicho de otro modo— el bien. En consecuencia, todo lo que no se ajuste a las determinaciones y postulados de dicha verdad o bien, queda, ni que decir tiene, relegado a ese deplorable y oscuro territorio en el que la falsedad y el mal arrastran como pueden las pesadas y herrumbrosas cadenas de su pecado.

Sin embargo, el héroe posee también la virtud de perdonar la vida. De ahí el tonillo perdonavidas que recorre gran parte de las páginas del libro, alternando con el varapalo inmisericorde, que a su vez alterna con la omisión o el despreciativo despacho en cuatro líneas de la labor de músicos que consagraron su vida entera a la composición.

Desde el más arriba mencionado territorio en el que los demás, para nuestra

* Tomás Marco: *Historia de la música española.* Siglo XX. (Alianza Música, 1983).

desdicha, nos hallamos, podríamos caer en la tentación de escandalizarnos ante el vago desdén con el que el señor Marco trata la obra nada menos que de Oscar Esplá, vaguedad desdeñosa que alcanza hasta a la orquestación de su *Don Quijote velando las armas,* tan preciosa, como todas las suyas, para nosotros, ignorantes. En un desesperado esfuerzo por explicarnos la cosa, podríamos pensar que el señor Marco «no perdona» a Esplá, hombre inteligente como pocos he conocido en el mundo de la música (aunque no sé si «intelectual», palabra ésta que T. Marco escribe con arrobo continuamente, hasta el punto de ser una de las que más aparecen en el texto), tuviera la osadía de permitirse poner los puntos sobre las íes, con el rigor y la lucidez que caracterizaban su admirable pluma, sobre la calamidad estética que constituye esa diarrea serial-vanguardista que desde hace muchos años nos anega, y a cuya obra diocesana de apostolado seglar para la propagación de la fe el señor Marco pertenece. Pero, desengañémonos: este intento de explicación no sería ni podría ser otra cosa que una burla insidia, un mero ejercicio del derecho al pataleo, el único derecho que tenemos aquellos a los que el Espíritu Santo no ha querido conceder el disfrute de la verdad.

De modo análogo, podríamos derramar lágrimas de pena ante el hecho de que la obra de compositores como Francisco Escudero, Antonio Massana, Victorino Echevarría, Beltrán Pagola, Rafael Rodríguez Albert, José Antonio Donostia, Antón García Abril, Jesús García Leoz, José Muñoz Molleda y muchos otros, sea despachada en pocas líneas transidas, eso sí, de ese tono perdonavidas antes aludido, y que, en definitiva, hay que agradecerle. Pero, ¿acaso no serían nuestras lágrimas, lágrimas de cocodrilo? Además, es de justicia reconocer que el autor intenta compensar estos desdenes consagrándose a sí mismo casi dos páginas y media de tan serenos como implícitos —amén sin duda de objetivos— elogios, los cuales, como era de suponer, pierden su serenidad y su implicitud cuando le toca dedicárselos a su querida camada de serialistas integrales o no integrales, dodecafónicos o no dodecafónicos, aleatorios o no aleatorios, como es justo que lo haga, pues que ellos también participan de la verdad revelada al señor Marco en esta santa hora de la posmodernidad.

Otra de nuestras tentaciones sería la de gritar: «¡El rey está desnudo!», como nos enseñó Christian Andersen, y como, en su momento, se atrevió a gritar el maestro Esplá. Pero más nos vale no hacerlo para no incurrir en el justo desprecio o en el no menos justo varapalo de este eximio escritor.

Es por eso que, es decir, *en base a* (quiero emplear yo también las locuciones que su excelente prosa castellana prodiga) lo dicho, aplaudamos con fervor la publicación de una *Historia de la música española. Siglo* XX de tan altos valores científicos.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO *(Luchana, 29. MADRID 28010).*

Un núcleo vital *

«En toda sociedad, entendida como forma de cultura organizada y evolutiva —escribe Espinet, arquitecto de profesión y gran aficionado a la gastronomía—, existen unos hábitos gastronómicos característicos y diferenciadores, así como una infraestructura que los sustenta. Un pueblo organizado y cívico crea una manera culta de alimentarse, al igual que diseña una manera de vestirse o una forma de construir sus casas y sus ciudades. Y este conjunto de hechos que configuran cada uno de los diferentes períodos de nuestra historia, repercute en el espacio culinario.» Desde la hoguera, en torno a la que se reunía la familia de humanoides, hasta el espacio que el hombre de hoy dedica en su vivienda a la elaboración y al consumo de su alimento, se encuentra toda una historia de la Humanidad. «Y lo maravilloso es que —dice el autor—, a través de los tiempos, algo ha permanecido inmutable: la necesidad imperativa que siente el hombre de reunirse con otros de su misma especie para comer. Gracias a esta necesidad atávica, el espacio culinario pasa a ser así el núcleo vital en torno al cual, del fuego al fogón, se ha desarrollado la sociedad de los hombres.»

Carecemos de datos fidedignos sobre cuándo y en qué circunstancias se produce el paso del hombre prehistórico, conocedor del fuego pero heterótrofo en su alimentación, al hombre autótrofo capaz de elaborar mediante la cocción sus propios alimentos. Espinet recoge como una de las teorías peregrinas del descubrimiento del asado de cerdo la de Charles Lamb, quien cuenta que cierta vez quedó atrapado el desgraciado animal en el interior de una choza en llamas. «Más tarde —dice Lamb—, extinguido el incendio, apareció entre los rescoldos un trascendental descubrimiento: el riquísimo asado. Desde entonces para asar a los animales se siguió sacrificando habitáculos, reduciéndolos a cenizas, hasta que un día se le ocurrió a un sabio un lógico sistema alternativo para asar un animal sin tener que quemar cada vez la propia vivienda.» Pero, abordando el tema con rigor, poco se sabe realmente de los procedimientos culinarios de nuestros más lejanos antepasados. Cuando los cazadores nómadas fueron sustituidos por labradores sedentarios y sus asentamientos quedaron definitivamente consolidados, aprendieron a trabajar el barro y concibieron los primeros recipientes cerámicos. Entonces, por primera vez, pudieron ser cocidos los alimentos sin el contacto directo del fuego y el habitual asado sobre la llama directa dejó paso felizmente a un más económico y elaborado estofado.

La cocina como recinto

La cultura egipcia, debido al alto grado de civilización alcanzado, aporta datos de interés importante a estos inciertos principios de nuestra historia. En el Alto Egipto se han encontrado vestigios de cabañas parecidas a los «echeks» que los actuales fellahs egipcios construyen en el campo para vigilar sus cosechas. Cerca de los chamizos, a pocos metros, grandes hoquedades servían para almacenar los cereales. «Así aparece

* *El espacio culinario.* Miguel Espinet: Tusquets Editores, S. A., Barcelona, 1984.

—puntualiza Miguel Espinet—, en un primer esquema, la inseparable relación cocina-despensa.»

Otra costumbre extendida entre los egipcios fue el reiterado uso del horno. El hombre ha perpetuado la utilización de este instrumento culinario desde la antigüedad hasta nuestros días, sin apenas modificarlo, y en él ha cocido cotidianamente el sustento básico y la pieza clave del consumo alimenticio de la civilización occidental: el pan.

El presente libro pretende estudiar la evolución a partir de los primeros pasos de elaboración culinaria conocidos hasta las más modernas y sofisticadas cocinas de nuestros días, evolución ésta que se ha desarrollado paralela a la historia del individuo, creándose entre ambas una relación de recíproca necesidad.

La cocina como lugar de preparación y cocción de los alimentos, y como espacio en evolución donde se ha «cocido» y se «cuece» buena parte de la Historia, constituye el principal motivo del estudio de Miguel Espinet.

Si la primera aportación importante para facilitar la tarea culinaria la constituye el horno, la segunda aportación fue la «tabernae», embrión del espacio culinario en la casa romana. El autor afirma que en la casa de Fabia, en Pompeya, aparece por primera vez de una forma evidente la relación taberna-cocina-atrium. Las primeras tabernas no disponían de elementos de cocción, es decir, sólo se encendía la lumbre para calentar a sus propietarios en los fríos días de invierno. Pero, poco a poco, la población romana fue creciendo y se creó la necesidad de una verdadera red de alimentación pública.

Tascas, tratorías o snacks surgieron en medio de una nueva estructuración de la sociedad. Apareció entonces el horno adosado, que formó parte indisoluble de los habitáculos de las tabernas de Pompeya, de Herculano o de la misma Roma durante cientos de años.

El agua corriente

Por lo que se refiere al espacio culinario, la cuestión prioritaria a resolver fue, sin duda, el agua corriente. Los romanos idearon tres sistemas de conducción de aguas para el abastecimiento doméstico: por zanjas mediante albañilería, por cañerías de barro y por tuberías de plomo.

«La casa rústica —escribe Espinet—, el "domus" aislado en el "agrus" romano, era sin duda el que poseía el espacio culinario más estructurado y jerarquizado. Y era lógico que así fuera porque el consumo, tras el correspondiente almacenamiento, de los productos que el propio campo produce hacía inviable una cocina de pequeñas dimensiones. Las casas de campo romanas conocían y practicaban muchos de los sistemas de preparación de conservas y salazones que hoy se utilizan.»

La cocina, en los «domi» de organización agraria, estaba situada en la parte más abrigada del patio, de manera que este espacio obtenía por primera vez una ubicación de «prestigio» en las rígidas reglas de la arquitectura clásica.

Sin embargo, a pesar de los adelantos realizados, la cocina entendida como lugar apto para manipular dignamente los manjares que los moradores de la casa y sus

invitados degustaban nunca gozó en el período de dominación romana del prestigio que tendría siglos después.

El autor señala que a partir del Imperio romano se dio un paso gigante en las diversas maneras de alimentarse. Pero también afirma que los ciudadanos romanos jamás realizaron un plan energético y decisivo para dotar a sus manjares del soporte espacial y tecnológico adecuado, como, en cambio, lo hicieron con los baños, las termas públicas o los de espectáculos, lugares de diversión altamente civilizados para ocupar las horas de ocio.

Durante el período denominado de la Alta Edad Media, las bases fundamentales de la cocina de la antigüedad pudieron subsistir, sólo para el bien de unos pocos. Hacia las primeras décadas del siglo XI se produjo una nueva evolución en la incipiente pero cada vez más organizada sociedad feudal.

«En las humildes casas medievales —comenta Espinet— no existía espacio culinario como tal; se cocinaba donde se vivía, se vivía donde se estaba caliente y se calentaba donde se encendía un fuego. Se trata, pues, de la llama eterna que el hombre ha necesitado siempre para sobrevivir.»

Las cocinas monacales

Los monasterios, además de actuar como centro de cultura y desarrollo, fueron también refugio y posada de peregrinos. Sus cocinas debieron de servir miles de comidas y sus servidores, conscientes de la trascendental misión, se apresuraron a proveerse de los máximos adelantos, a fin de hacer de su labor un trabajo soportable. Los relatos nos han dejado incontables descripciones de cómo y de qué manera se comía en estas instituciones eclesiales y, excepto en aquellos en los que la austeridad y el rigor espiritual eran norma, la comida era abundante y se le atribuía la misma importancia que a la oración.

En la época feudal, la sórdida ubicación, en un sótano mal iluminado, de cocinas, despensas y bodegas, contrasta con las ricas e ingeniosas ofertas de las abadías monacales. Del establecimiento especializado, amplio y cuidadosamente ventilado, se pasa a cocinas subterráneas, lóbregas y sucias, donde los servidores preparaban en grandes marmitas los «ranchos». Se produce de repente, y en un corto espacio de tiempo, un considerable salto atrás, y un hecho sociológicamente notable va haciéndose realidad: la cocina, como taller, como ámbito de trabajo, no volverá a gozar de relevancia y magnitud hasta finales del siglo XIX, en el que los restaurantes tomarán el relevo.

Espinet explica cómo todo este proceso tiene su lógica, ya que en las abadías las cocinas eran usadas y ocupadas por los mismos propietarios del edificio y existía un alto nivel de vida comunitaria; se dividía el trabajo, cierto, pero ninguno era duramente castigado. En cambio, los que trabajaban en las cocinas de los palacios feudales y más adelante en las cortes reales no pasaban de ser criados semiesclavizados, sumidos en el calor de una cocina enterrada.

El renacimiento, que nació en una Italia próspera y rica, aprovechó el importante espacio vacío que habían dejado la cultura y las artes para mostrarse con todo el

esplendor de un nuevo advenimiento. La cultura francesa, y posteriormente la española, a partir del siglo XVI, empezaron a registrar la influencia del renacimiento italiano en la arquitectura, la pintura, la escultura y también en la cocina.

La gran revolución culinaria

Después del largo período de la Edad Media, durante el siglo XVI se produjo la gran revolución culinaria: los florentinos pusieron orden en los desconcertados fogones cortesanos del Cinquecento. Catalina de Medici, principal protagonista de este acontecimiento, inculcó en la cocina francesa la simplicidad y la elegancia y sustituyó las ocas asadas vivas con su plumaje, los cisnes y los bellos faisanes incomibles de las pantagruélicas comidas medievales, por recetas más controladas, llevando así el humanismo a las cocinas del renacimiento.

En el último período del siglo XVII y en los comienzos del XVIII, el ritual de la comida y el recetario de las diferentes cocinas era de tal magnitud y perfección que todos los señores pugnaron por poseer los mejores «obreros» para los fogones. Aparecen, pues, en este momento los primeros «chefs» de la historia de la cocina, esos auténticos servidores de los fuegos culinarios, a cuya dura labor empezó a concederse desde entonces la importancia y el reconocimiento que debió siempre merecer.

Las cocinas de la Pompadour y de Madame du Barry aparecen ya con los primeros adelantos científicos. El «potager» sustituye durante el final del reinado de Luis XIV, a los clásicos fuegos de chimenea. Se realizan los primeros pasos para ligar salsas calientes con un riguroso control de temperatura y se examina sutilmente el tamaño y la calidad de la llama.

Después de la Revolución Francesa, la restauración dio paso a crear platos nuevos, experimentar con los productos del campo, adecuar las recetas a cada época del año (lo que ahora se llama cocina de mercado), etcétera. También exigió el perfeccionamiento del espacio culinario, no sólo para dar cabida a la creciente demanda sino también por motivos éticos y de confort, al ser los propios cocineros los propietarios de muchos de estos establecimientos. Durante los últimos años del siglo XIX, el espacio culinario, sus herramientas y la filosofía de vida que se desarrollaba en torno al concepto cada vez más extendido de buena cocina, asentaron definitivamente las bases para la comprensión y el último asalto del que puede considerarse definitivamente como espacio culinario moderno. «Pero, a pesar de los muchos logros —dice Espinet—, fundamentalmente tecnológicos, el problema seguía siendo el mismo: las cocinas de las grandes casas de la aristocracia, de las grandes figuras y de los acomodados terratenientes no habían cambiado.»

Salvar la cocina

«Ni una nueva ubicación mejor iluminada y ventilada —añade el autor—, ni una nueva condición social para los cocineros, ni un ápice de dignidad ni de libertad para el personal. Los espacios culinarios de las grandes casas de finales del siglo pasado habían evolucionado sólo en la superficie, nada en profundidad.»

En la década de los años veinte del presente siglo comienzan a ponerse en marcha las instalaciones de las cocinas evolucionadas tal y como las conocemos en la actualidad, al menos en sus elementos básicos. «La cocina de *Dos Haus am Horm* de Weimar, en 1923 —escribe Miguel Espinet—, sorprendió por la coordinación entre las formas y la función de sus espacios de almacenamiento y de trabajo, por su aprovechamiento de una reducida superficie y por la iluminación y ventilación a través de una amplia ventana basculante.»

Para el autor de *El espacio culinario,* el peligro que en la actualidad corremos consiste en el hecho de poseer un montón de adelantos técnicos y, sin embargo, carecer de sabiduría culinaria, producto de siglos de experiencia. «Hemos llegado —dice— al final del proceso. Estamos, y lo creemos sinceramente, en un momento equinoccial de nuestra aventura culinaria y son tantos los postulados y tan amplias las posibilidades que nos otorga la tecnología adquirida por nuestra civilización que sería un suicidio colectivo no aprovecharlos adecuadamente.»

Espinet finaliza su estudio aconsejando construir sofisticadas y modernas cocinas, pero para cocinar en ellas. Aboga por la compra de las últimas novedades culinarias, pero para un fin práctico. Anima a la adquisición de libros y recetas, pero «por encima de todo —insiste— recuperemos la condición del hombre restaurando su olvidada y perdida virtud diferenciadora como animal racional, gastronómico y perfeccionado».

De la taberna romana a la cocina profesional y doméstica del siglo XX es el recorrido que Miguel Espinet lleva a cabo, en un sincero empeño de salvar la cocina en el sentido más amplio.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID 28006).*

De América

La revista *Humor Registrado* * decidió averiguar empíricamente, alrededor de 1980, qué grado de tolerancia mostraría la dictadura militar con cierto tipo de humor político tradicional en el periodismo argentino. Por las razones que sea, los primeros chistes —más o menos tibios, pero ya intencionados— sobre las «dificultades» del proceso, consiguieron atravesar indemnes el experimento. Un año después, *Humor* ya representaba claramente, dentro de las publicaciones periódicas argentinas, el sector más severo con el gobierno militar (entre los diarios ese puesto lo había ocupado el liberal —en serio— *La Prensa).* En sus entregas posteriores, y en especial a partir del desastre de las Malvinas, *Humor* se lanzó ya a denunciar frontalmente y sin ninguna clase de circunloquios las pequeñas y grandes miserias de un régimen que se bautizó con sangre y será enterrado en medio de un hediondo olor a dinero mal habido.

* *Ensayos con humor,* por Jorge A. Sábato. Ediciones de La Urraca, Buenos Aires, 1983.

Este libro recoge, precisamente, algunas de las más afortunadas colaboraciones de *Jorge Sábato* (que fue sobrino y no hermano de Ernesto) en esta revista, donde tuvo una columna fija. Sábato utiliza una cuerda que, en ocasiones, evoca a *Arturo Jauretche* (sobre todo en la caracterización de algunos tics de la burguesía argentina) y en otras a los aguafuertes de *Arlt,* pero siempre en un tono menor, de charla de café.

El libro está colocado bajo la advocación de una frase de *Unamuno: «Yo me moriría de asco y de vergüenza en un país en el que sólo se hablara de dinero».* Esta frase y otra —ahora de *Nietzsche: «Di tu verdad y rómpete»*— que figura en el prólogo, resume bastante bien los propósitos del autor, que hace bueno el nombre de la revista al construir el edificio de sus críticas con arbotantes de humor.

ALBERTO GIRRI:
Notas sobre la experiencia poética
Editorial Losada.
BUENOS AIRES, 1983.

El libro está integrado por dos clases de materiales. Las *Notas* propiamente dichas (especie de «diario» del poeta), y un capítulo titulado *Aproximaciones,* que consta de dos conversaciones: con *Enrique Pezzonni,* en junio de 1979, y con *Vilma Colina,* en diciembre de ese mismo año.

Es en las Notas donde el lector en general —pero, principalmente, el lector de poesía y, sobre todo, el que gusta de la manera de *Girri*— hallará más jugo, porque permite (como suele ocurrir con los libros de este tipo) observar al creador en acción, es decir, sin reflexión, porque el poeta es un hombre de acción cuyo acto es el poema.

Es imposible, leyendo estas notas, no acordarse de *Cesare Pavese.* No por lo que se dice (entre Pavese y Girri hay varios universos de distancia), sino por lo que se busca. Se parecen como un mapa a otro mapa, aunque se trate de mapas que revelan tierras distintas. Hay códigos, claves, ritmos, vacilaciones y relampagueantes certezas que pertenecen, inequívocamente, a las actividades propias de los «cazadores de lo invisible», como los llamaba *Proust,* rara gente capaz de cazar lo invisible y luego mostrarlo al público cuidadosamente cogido con la punta de los dedos. Y, entonces, nosotros lo reconoceremos.

Girri es un poeta de tiempo completo. Quiero decir que para él la poesía no es un género literario, sino una forma de vida. Esto hace su libro más fascinante, pero también más hermético. En ocasiones —más de las que hubiéramos deseado—, sólo es posible captar el aroma (como una especie de luz muy lejana) de sus cavilaciones. Como cuando escribe, por ejemplo: *«Vocación. El débil, que en los obstáculos ve desventajas».* Intuimos que allí hay mucha médula. Pero debemos conformarnos con intuirlo.

JOSÉ PEDRO DÍAZ:
Nuevos tratados y otros ejercicios
Editorial Arca.
URUGUAY, 1982.

Díaz es ejemplarmente sincero a la hora de poner títulos: todos llevan la palabra tratado o la palabra ejercicio *(Tratado de la llama,* 1957; *Tratados y Ejercicios,* 1967), y de eso se trata. El mecanismo de búsqueda de los asuntos lo explica el propio autor en un prólogo de prosapia hernandiana (nos referimos a *Felisberto,* que tiene tanto derecho como *José* y como *Miguel* a fundar una escuela con su apellido): *«El autor pensó que sería bueno que el libro tuviera algunas novedades, y así se puso a buscar empeñosamente para ver si en algunos de sus pozos le quedaba un poco de agua; y empezó a bajar el balde».*

Lo que el balde trajo de vuelta son las mismas obsesiones que rondan permanentemente los trabajos de este uruguayo que unas veces hace recordar a *Cortázar* y otras veces a *Borges* (especialmente en su *Botánica Operatoria)* pero que, casi siempre, consigue imponer su propia voz a la de tan ilustres e influyentes colegas.

Díaz trabaja prolijamente (y en un muy delicado equilibrio) en el deslinde de dos formas de elaborar la realidad: la poesía y el ensayo filosófico, ambos veteados de humorismo. Unas veces tiene más suerte que otras y entonces su pequeña pieza de reflexión logra alcanzar el esplendor de la pompa (esa ingravidez a la que tendía permanentemente Machado); otras, el asunto acaba por escapársele (la malla, a pesar de todo, no era suficientemente prieta), y nos queda la sensación de que quizá faltó una sola vuelta de tuerca. A esto mismo alude Díaz en su *Teoría General* de los *Posibles,* cuando advierte que *los posibles no pueden ser sino posibles, y no puden ser observados ni palpados ni vistos, sino, en todo caso, cuando se deslizan en cosas que son por sí mismos, porque una de las maneras de ser de los posibles es su índole ondulante y huidiza, que hace que sólo sean cuando no son.*

OSCAR WAISS:
Del colonialismo a la revolución
(Breve Historia de América Latina)
Ediciones Z.
MADRID.

Oscar Waiss se dio a conocer como teórico marxista con la edición argentina de su excelente *«Nacionalismo y Socialismo en América Latina»,* del año 1961, que supuso un aporte de mucho interés a una politología a todas luces escuálida, que solía nutrirse de divagaciones como las de *José Ingenieros* o *Ezequiel Martínez Estrada.* Waiss se proponía en aquel libro un estúdio riguroso de la realidad «tal cual es» y no como deseamos que sea, de acuerdo a la conocida recomendación de *Hegel.*

Este nuevo libro se inscribe en ese mismo marco de propósitos, y lo cumple con seriedad y lucidez. Probablemente sea de referencia obligada, en el futuro inmediato, su estudio sobre los diversos modelos probados en Latinoamérica. Waiss los resume en cinco: a) democracias institucionalizadas; b) terrorismos regresivos; c) populismos

nacionalistas, y d) revoluciones socialistas (con un sólo ejemplo en el área: Cuba). Este esquema es desarrollado prolijamente, con un estudio de cada una de sus características y sus tendencias actuales.

Uno de los capítulos está dedicado al fenómeno chileno, que Waiss conoce directamente y como protagonista destacadísimo: milita en el Partido Socialista desde 1936, desempeñó numerosas actividades vinculadas a su profesión de abogado y durante la presidencia de *Salvador Allende* dirigió el diario *La Nación,* uno de los más importantes de Chile. En sus oficinas fue detenido el 11 de septiembre de 1973 y le tocó, entonces ser testigo de otro hecho histórico, esta vez horrendo: los sucesos del Estadio Nacional de Santiago. Estuvo detenido durante dos años y luego se le expulsó del país, radicándose en Alemania Federal. Desde hace un año reside en Madrid.

En el capítulo final, Waiss se pregunta cuáles son los signos comunes de la inquietud en toda Latinoamerica, y halla que está vinculada, en este orden, a: régimen de la tierra, sentimiento antiimperialista, demanda de libertades democráticas, exigencia de industrialización y expresiones antimonopólicas.

RAFAEL GAONA:
Nadie diga que no es cierto
Martín Casillas Editores.
MEXICO, 1982.

He aquí una novela que ha nacido promisoriamente. Para empezar, ha obtenido el premio «Juan Rulfo» (para primeras novelas) que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Para seguir, es recomendado desde el propio libro por su prologuista, el argentino *Humberto Constantini,* con palabras de convincente elogio. Para terminar, es uno de los últimos libros sobre los cuales opinó *Ulyses Petit de Murat,* el escritor y ensayista también argentino, poco antes de su reciente muerte. Petit de Murat compara a *Gaona* nada menos que con *Martín Luis Guzmán, Juan Rulfo y Mariano Azuela,* y escribe palabras muy duras para otros y sumamente halagadoras para Gaona: *Un par de páginas de* Nadie diga que no es cierto, *suelen darnos, como intenso descubrimiento del mejicano y de su retenida emotividad, lo que a Octavio Paz le cuesta un capítulo y Carlos Fuentes trata en vano de revelar. Si toda materia creadora tiene su ética —concluye—, podemos afirmar rotundamente que la de Gaona se llama pureza.*

Borges sostiene a menudo que todos los contemporáneos están siempre escribiendo un mismo libro. No sé si todos —mejor dicho: sé que todos no—, pero es cierto que muchos latinoamericanos cultivan, en este momento, una narrativa de evocación, de investigación sobre los orígenes familiares, barriales, nacionales. Se dirá que éste es un *leit motiv* permanente de la literatura universal de todos los tiempos, pero es que en el caso de los latinoamericanos —y sospecho que a causa de cierto extrañamiento de las identidades culturales producido por diversos acontecimientos, en especial los políticos—, esta búsqueda del tiempo pasado es especialmente frecuentada. Gaona hace la suya con suma maestría y mucha fuerza de expresión. Es la clase de inédito (también tiene un libro de cuentos en las mismas condiciones) que nos hace inevitable pensar en cuánta joya debe haber por ahí oculta en el anonimato.

JUAN MANUEL MARCOS.
Roa Bastos, precursor del Post-Boom.
Editorial Katún.
MEXICO, 1983. 92 páginas.

El premio anual de Ensayo de la revista Plural, de México, fue adjudicado en 1982 a Juan Manuel Marcos por una colección de trabajos sobre su compatriota Augusto Roa Bastos, a quien desde el título se le adjudica el contradictorio privilegio de ser el *precursor del post-boom.* Se trata de un libro útil para todo el que quiera acercarse a las coordenadas de la obra roana, e imprescindible para el especialista en literatura latinoamericana que necesite comprender las implicancias estrictamente paraguayas de esa obra. Marcos indica, en este trabajo, una serie de características de *Yo, el Supremo* o *Hijo de hombre,* que sólo pueden explicarse desde la historia tan peculiar de Paraguay, un país con bastante mala suerte. Muy interesante, asimismo, la afirmación de Marcos acerca de que *Yo, el Supremo* es una burla sobre la historiografía oficial, del mismo modo que *El Quijote* lo fue sobre las novelas de caballería. Marcos escribió su ensayo auxiliado, entre otras ayudas, por una bolsa de estudio del Instituto de Cooperación Iberoamericana, y una de sus fuentes de investigación fue la Biblioteca Hispánica del ICI.

RODOLFO ALONSO.
Poesía: lengua viva.
Editorial Libros de América.
BUENOS AIRES, 1982. 95 páginas.

El poeta escribe poemas y reflexiona sobre la poesía. A veces, esas reflexiones también son poesía, y acaban en poemas (Borges sabe mucho sobre esto). Pero a veces pertenecen a otro mundo, al de las ideas —al de la Razón— y entonces la poesía le queda demasiado grande o demasiado lejos, y el envase correcto es el ensayo (Borges sabe muchísimo sobre esto). Después de 14 libros de poesía —y sólo tiene 50 años— el argentino Rodolfo Alonso ha decidido reflexionar en prosa sobre la poesía. El libro tiene dos partes: la primera responde al eterno «para qué» de la poesía; la segunda —más periodística, pero también más íntima— reúne unas páginas de homenaje a poetas que él parece querer mucho: Girondo, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz.

ARMANDO ALVAREZ BRAVO.
Para domar un animal.
Editorial Orígenes.
MADRID, 1982. 90 páginas.

Armando Alvarez Bravo es cubano, nacido en 1938. Desde hace tres años reside en España. Apenas llegado, su libro *Para domar un animal* obtuvo el primer premio del certamen de poesía «José Luis Gallego», que cada año convoca la Editorial Orígenes, creación del entusiasmo de Eugenio Suárez-Galbán. Alvarez Bravo es un poeta que rehuye todo tipo de efecto y prefiere la serena búsqueda de un gesto, una situación, un nombre. Es inútil buscar en sus versos una voz más alta que otra, porque su obra prefiere suceder mansa y regular, como la lluvia. El riesgo es la monotonía, pero

Alvarez Bravo se salva de ella gracias a la precisión, que es una virtud vieja que suele verse poco por ahí.

El cazador sabe
lo que la caza ignora

nos recuerda el poeta, para que no lo olvidemos.

RUBÉN GALLUCCI.
Mañana será otro día.
Ediciones del Monte Negro.
MADRID, 1984.

Mañana será otro día es la primera novela del argentino Rubén Gallucci, que vive en Sargans, un paradisíaco pueblo montañés cerca de Zürich, en Suiza. Lo que cuenta la novela no sólo no es paradisíaco, sino que agota todos los espantos del infierno: las increíbles penurias de un preso político ilegal durante los primeros años de la dictadura militar argentina. La historia —evidentemente autobiográfica— tiene como protagonista a Ricardo Clem, que es y no es Gallucci, porque pretende ser *todos* los pobres infelices que debieron sufrir el rigor de estos feroces cruzados de Occidente. Está escrito sin concesiones y exige un lector con gran capacidad de absorción de toda clase de barbaridades. Excelente el dibujo para la portada de Charles Lantero.

MARIO BENEDETTI.
Viento del exilio.
Colección Visor de Poesía.
MADRID, 1983.

Como resultado de un convenio con la editorial mexicana Nueva Imagen, Visor Libros publicó *Viento del Exilio,* del uruguayo Mario Benedetti, una colección de poemas que en el futuro los críticos seguramente han de agrupar dentro de su «etapa del destierro», que al parecer está por acabarse (para suerte de Benedetti, de los uruguayos todos y de la libertad en general). Sobre la poesía de Benedetti hay una viva discusión entre los críticos: unos exaltan la facilidad con que ha logrado conectar con amplias capas populares, sin pérdida de rigor creativo; para otros, en Benedetti hay buena o mala poesía, según se proponga fines poéticos o estrictamente políticos. De lo que no puede haber dudas es de la creatividad y la capacidad de trabajo de este hombrecito infatigable que siempre halla tiempo —e ideas— que merecen transformarse en material de lectura. *Viento del exilio* está integrado en realidad por cinco libros distintos, cada uno con su propia temática y desarrollo. El título es un poco engañoso, porque pareciera indicar que se trata de una reflexión exclusiva sobre las penurias del trasterramiento (y Benedetti ya lleva cinco). No es así: son poemas escritos *fuera de casa,* pero que abarcan casi todo lo que existe entre el cielo y la tierra. Hay mucho ingenio en sus «Refranívocos/Signitos» (tercera parte del libro), donde puede leerse que *a enemigo/que huye/puente/de lata,* o *dime/con quién/andas/y te diré/go home,* o *no hay/peor/gordo/que/el que no quiere/huir.*

ARTURO USLAR PIETRI.
Las lanzas coloradas.
CIRO ALEGRÍA.
Relatos
Alianza Editorial.
Colección El Libro de Bolsillo.
MADRID, 1983.

Es bien conocido el buen trabajo de reedición de clásicos latinoamericanos que viene haciendo Alianza Editorial. Entre las más recientes hay que destacar la primera novela del venezolano Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas,* y los *Relatos,* de Ciro Alegría. La novela de Uslar Pietri es nada menos que de 1930 (el punto final fue puesto en París) y a menudo suele ser olvidada —incluso por los especialistas— en su condición de precursora de una literatura que por entonces apenas contaba con unos pocos textos realmente presentables. Pero esta novela que está por cumplir 55 años sería interesante (aunque no carezca de fallas, por cierto) incluso si se hubiese escrito ayer. En cuanto a Ciro Alegría, la publicación de Alianza tiene el carácter de una vindicación, porque el peruano ha debido pagar históricamente el costoso precio de ser famoso por una obra única, *El mundo es ancho y ajeno,* infaltable en todas las historias de la literatura latinoamericana. Estos *Relatos* permitirán al estudioso conocer mejor a un escritor muy digno, al tiempo que advertir que también él escribió la mayor parte de su obra en el exilio, que duró veinte años y que tuvo como escalas el Caribe (Puerto Rico, Cuba), Nueva York y Santiago de Chile. Ciro Alegría murió en 1967, a los 58 años.

BEATRIZ MENDOZA SAGARZAZU.
La infancia en la poesía venezolana.
Ediciones de la Presidencia de la República de Venezuela.
CARACAS, 1983.
La diagramación es de Soledad Mendoza, y las ilustraciones de Feliciano Carvallo.

Integrando el programa de ediciones de la Presidencia de Venezuela con motivo del bicentenario del nacimiento de Bolívar, ha aparecido en Caracas una antología de la poesía venezolana sobre la infancia, que estuvo a cargo de Beatriz Mendoza Sagarzazu. En el bien impreso y diagramado libro se puede encontrar de todo y de todos: desde el poema evocativo hasta el notalgioso, desde el romance hasta una densa prosa y desde Vicente Gerbasi y Juan Liscano hasta otros nombres menos conocidos. La obra está dividida en dos bloques: en el primero se incluye una antología de textos para niños y en la segunda aquellos textos que investigan sobre el tema de la infancia. Un buen apartado de notas biográficas de todos los escritores recogidos cierra el tomo.

MARIO PAOLETTI
Maqueda, 35.
MADRID.

INDICE DE AUTORES DEL AÑO 1984

A

Agoglia, Rodolfo Mario: La historicidad del mensaje de Bolívar, núm. 401, pág. 51.

Aínsa, Fernando: Presentimiento, descubrimiento e invención de América, núm. 411, pág. 5.

Alvar, Carlos: Poesía y política en la corte alfonsí, núm. 410, pág. 5.

Alvar, Manuel: Proyecto de un atlas lingüístico de Hispanoamérica, núm. 409, pág. 53.

Alvarez Ortega, Manuel: Sea la sombra, núm. 412, pág. 55.

Andújar, Manuel: Una aproximación personal a la obra de María Zambrano, núm. 413, pág. 15.

Andújar, Manuel: Memorias españolas, núm. 412, pág. 63.

Antelo, Raúl: La zorra y la cola: las revistas del Brasil en el Estado Novo, núm. 408, pág. 193.

Aranguren, José Luis L.: La palabra de María Zambrano, núm. 413, pág. 21.

Ardao, Arturo: Los dos europeísmos de Ortega, núm. 403, pág. 493.

Areán, Carlos: Dos exposiciones modélicas: Cézanne y Munch, núm. 409, pág. 151.

Areán, Carlos: Antoine Watteau en el gozo luminoso de su pintura, núm. 414, pág. 25.

Areán, Carlos: En la ausencia de Raúl Chávarri, núm. 407, pág. 201.

Areán, Carlos: Ortega y el arte, núm. 403, pág. 217.

Areán, Carlos: El pintor Diego Rivera, núm. 410, pág. 121.

Armas, Isabel de: Racismo y Occidente, núm. 410, pág. 191.

Armas, Isabel de: Más allá de la animalidad, número 408, pág. 181.

Armas, Isabel de: Reediciones de José Luis Sampedro, núm. 409, pág. 174.

Armas, Isabel de: Un pulpo del que nadie escapa, núm. 414, pág. 172.

Armas, Isabel de: La estrechez de este mundo, núm. 412, pág. 194.

Armas, Isabel de: Desarrapados, ariscos, desgarrados y estoicos españoles, núm. 413, pág. 95.

Armas, Isabel de: Una George Sand salteña, número 407, pág. 171.

Azam, Gilbert: Las ideas estéticas de Ortega o el hombre sin el hombre, núm. 403, pág. 197.

Azcoaga, Enrique: María Zambrano y lo poético, núm. 413, pág. 159.

B

Baeza Flores, Alberto: Pedro Henríquez Ureña, relacionador de las culturas hispánicas, núm. 411, pág. 103.

Barbé, Genevieve: Lo morisco en el arte: notas sobre el caso aragonés, núm. 412, pág. 158.

Bayón, Julio: Problema y verdad, núm. 403, pág. 93.

Benavides, Manuel: Cómo terminan las democracias, núm. 407, pág. 181.

Benavides, Manuel: Séneca en España, núm. 410, pág. 188.

Benavides, Manuel: Recuperación de don Luis de Onís, núm. 408, pág. 177.

Benavides, Manuel: Las crisis humanas, núm. 414, pág. 159.

Benavides, Manuel: La retícula biológica en el pensamiento de Ortega, núm. 403, pág. 105.

Benedetto, Antonio di: El hombre atrapado en un pozo, núm. 402, pág. 45.

Benítez, Rubén: El viaje de Sarmiento a España, núm. 407, pág. 5.

Bermúdez Cañete, Federico: Notas sobre la naturaleza en Soto de Rojas, núm. 412, pág. 110.

Blaga, Lucian: Aldea natal (traducción de Darie Novaceanu), núm. 410, pág. 45.

Boccanera, Jorge Alejandro: ¿Qué veinte años no es nada?, núm. 406, pág. 168.

Boero Vargas, Mario: Los espejismos del vino, núm. 406, pág. 192.

Boero Vargas, Mario: Un breve ensayo de Ortega en «El Espectador»: «Dios a la vista», núm. 403, pág. 191.

Borello, Rodolfo: Viñas: el genocidio indígena en Hispanoamérica, núm. 414, pág. 151.

Borello, Rodolfo A.: Argentine Literature, número 402, pág. 152.
Brasa Díez, Mariano: Alfonso X el Sabio y los traductores españoles, núm. 410, pág. 21.
Brasa Díez, Mariano: La filosofía como saber en Ortega, núm. 403, pág. 55.
Bravo Castillo, Juan: Stendhal: autobiografía y novela, núm. 402, pág. 105.
Bravo-Villasante, Carmen: Visión fugaz de María Zambrano, núm. 413, pág. 10.
Bravo-Villasante, Carmen: El arte de los jardines, núm. 409, pág. 128.
Bravo-Villasante, Carmen: Literatura gastronómica, núm. 406, pág. 153.
Bravo-Villasante, Carmen: Washington Irving biógrafo de Colón, núm. 401, pág. 171.
Briaut, Véronique: Nómada del deseo, núm. 411, pág. 41.
Busquets, Loreto: Nabi o la búsqueda de la Tierra, núm. 412, pág. 22.

C

Calvo Serraller, Francisco: Edouard Manet pintor de la vida moderna, núm. 401, pág. 189.
Cano, José Luis: Ortega y la poesía, núm. 403, pág. 329.
Cañete Fuillerat, Rafael: La colonización española en América: el cuento de nunca acabar, núm. 410, pág. 171.
Carnero, Guillermo: Ante unas poesías completas de Ricardo Molina, núm. 407, pág. 167.
Carreño, Antonio: Teresa: confesión y autoridad, núm. 408, pág. 165.
Carrero Eras, Pedro: Cartas de amor, núm. 409, pág. 187.
Casado Mozo, Miguel: La cara oscura del siglo de las luces, núm. 402, pág. 162.
Castejón, Encarna: El arpa céltica, núm. 406, página 191.
Castejón, Encarna: En torno a d'Alembert, número 401, pág. 161.
Castro Díaz, Antonio: Primera edición de una olvidada novela sentimental: el «Tratado notable de amor», de Juan de Cardona, núm. 414, pág. 164.
Cayetano Martín, Carmen, y **Flores Guerrero, Pilar:** La Universidad y las escuelas madrileñas en el cuarto Centenario del descubrimiento de América, núm. 411, pág. 129.
Cifo González, Manuel: El tema de Cervantes en Ortega y Gasset, núm. 403, pág. 308.
Ciocchini, Héctor: «Claros del bosque», una filosofía de *la noche del Ser,* núm. 413, pág. 177.
Cobo, Eugenio: Bibliografía flamenca, núm. 410, pág. 184.
Cobo, Eugenio: Fermín Cabal, algo más que un dramaturgo, núm. 409, pág. 191.
Cobo Borda, Juan Gustavo: Marta Traba, novelista, núm. 414, pág. 121.
Cohen, Marcelo: Visita de médico, núm. 412, página 101.
Contreras Villar, Angustias: Sobre el pensamiento político en la Edad Media, núm. 410, pág. 182.
Costa Leyva, Miguel da: Gabriela Mistral: correspondencia inédita con Enrique Molina Garmendia, núm. 402, pág. 5.
Craig, Herbert: Proust y Mújica Láinez: la memoria asociativa, núm. 409, pág. 101.
Cuenca, Luis Alberto de: La literatura fantástica española del siglo XVIII, núm. 410, pág. 107.
Cuenca, Luis Alberto de: Sobre Zifar, núm. 409, pág. 178.
Cvitanovic, Dinko: Un manuscrito inédito de Martínez Estrada, núm. 402, pág. 124.

CH

Chacel, Rosa: Rosa mística, núm. 413, pág. 5.
Charlemont, Ana María: El sertón de Guimaraes Rosa, núm. 408, pág. 167.
Chávarri, Raúl: Presencia de una gran exposición, núm. 406, pág. 116.
Chávarri, Raúl: Una exposición sobre el barroco iberoamericano, núm. 402, pág. 144.
Chávarri, Raúl: Octavio Paz: Perspectiva de nuestro tiempo, núm. 407, pág. 139.
Chávarri, Raúl: Doré, premonición y humanismo, núm. 401, pág. 192.
Chávarri, Raúl: Ortega y América, núm. 403, página 361.

D

Dennis, Nigel: José Bergamín, dramaturgo, número 409, pág. 111.
Díaz Castañón, Carmen: El teatro de Antonio Gala: veinte años después, núm. 407, pág. 48.
Díaz de Revenga, Francisco: Lope de Vega en su trayectoria poética, núm. 409, pág. 194.
Dueñas, Antonio: Reseña de «Casandra y Don Duardos», de Gil Vicente (edición de Thomas Hart), núm. 414, pág. 176.
Durán, Manuel: Josep Carner: clasicismo, vitalismo, intimismo (y algo más), núm. 412, pág. 5.
Dust, Patrick: El extremismo existencialista a la luz de la razón histórica, núm. 403, pág. 141.

E

Emiliozzi, Irma: La presencia de Antonio Machado, núm. 410, pág. 169.
Erice, Víctor: El Sur, núm. 411, pág. 97.

Escolar, Hipólito: La edición en la época de Juan Ramón Jiménez, núm. 408, pág. 75.
Escotet, Miguel Angel: La planificación educativa para Iberoamérica: utopismo y realismo, número 406, pág. 53.
Estremera, Nicolás, y **Trías, Luisa:** Pessoa en España, núm. 407, pág. 151.
Etchecopar, Máximo: Crónica sucinta de una apasionada amistad: la de Ortega con Argentina y los argentinos, núm. 403, pág. 375.

F

Farakos, Mary: Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno, número 410, pág. 79.
Fernández, Pelayo: Ortega y Perogrullo, número 403, pág. 166.
Ferrater Mora, José: Ortega, filósofo del futuro, núm. 403, pág. 121.
Fiut, Alexander: Conversación con Czeslaw Milosz, núm. 406, pág. 17.
Fleming, Leonor: Una literatura del interior: el noroeste argentino, núm. 408, pág. 132.
Fraga, Fernando: Smetana o la ópera nacional checa, núm. 408, pág. 57.

G

Gala, Antonio: El veredicto, núm. 407, pág. 35.
Galanes, Miguel: De la distancia al propio reconocimiento, núm. 406, pág. 166.
Gallego Morell, Antonio: Ortega en Marburg, núm. 403, pág. 441.
Garagorri, Paulino: El tema de Ortega, núm. 403, pág. 43.
García Ferrer, Alberto: La edad de la memoria, núm. 409, pág. 168.
García Ferrer, Alberto: De memoria: Carlos Velo, núm. 410, pág. 139.
García Ferrer, Alberto: Cien años de cine, número 402, pág. 161.
García Regueiro, Ovidio: Sobre el comercio español con Oriente en el siglo XVIII, núm. 409, página 5.
García Soubriet, Sonia: Primer recuerdo, número 414, pág. 201.
Gertel, Zunilda: La novela de Mallea como método de conocimiento, núm. 412, pág. 178.
Gleich, Albrecht y otros: La política de España en América Latina frente a las relaciones europeo-latinoamericanas, núm. 414, pág. 5.
Gómez de la Serna, Ramón: El retrato perdido, núm. 410, pág. 57.
Gómez de la Serna, Ramón: Greguerías, número 410, página 55.
González Freire, Nati: La mujer en la literatura de América Latina, núm. 414, pág. 84.
González Marín, María del Carmen: La piedra y el centro, núm. 412, pág. 190.
Grande, Félix: De cómo don Antonio Machado dibujó nuestro rostro, núm. 406, pág. 71.
Grande, Félix: El flamenco «más junto que una lágrima», núm. 402, pág. 95.
Guereña, Jacinto Luis: Ortega y el arte de la poesía, núm. 403, pág. 340.
Guereña, Juan Luis: Cultura y política en los años diez: Ortega y la «Escuela Nueva», núm. 403, pág. 544.
Guerrero del Río, Eduardo: Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria, núm. 409, pág. 117.
Gutiérrez Carbajo, Francisco: María Zambrano y la hermenéutica del «Quijote», núm. 413, pág. 121.
Gutiérrez Vega, Hugo: León Felipe: la máscara y el rostro, núm. 411, pág. 15.
Guy, Alain: María Zambrano, intérprete del alma, de las ruinas y de Job, núm. 413, pág. 55.
Guy, Alain: Ortega y Gasset y su puesto en la filosofía contemporánea, núm. 403, pág. 25.
Guzmán, Flora: La mujer en la mirada de Ortega y Gasset, núm. 403, pág. 179.

I

Iglesias, María del Carmen: La teoría del conocimiento en Montesquieu, núm. 411, pág. 47.
Irigoyen, Ramón: Dos odas de Andreas Kalvos, núm. 414, pág. 41.

J

Jamieson, Martín: Literatura panameña actual, núm. 407, pág. 108.
Janés, Clara: La palabra poética en María Zambrano, núm. 413, pág. 183.
Janés, Clara: Selva de sombra y destello, núm. 410, pág. 196.
Jiménez, José Olivio: Para una antología esencial de Claudio Rodríguez, núm. 414, pág. 92.

K

Kalvos, Andreas: Dos odas, núm. 414, pág. 43.
Koch, Dolores M.: Borges y Unamuno: convergencias y divergencias, núm. 408, pág. 113.
Kourim, Zdennek: Ortega y orteguismo: un tema actual de la crítica soviética, núm. 403, pág. 467.

L

Laffranque, Marie: De la guerra al exilio: María Zambrano y el senequismo de los años cuarenta, núm. 413, pág. 103.

Leante, César: La «Revista de Avance», núm. 414, pág. 189.

Leante, César: Bolívar y las Antillas, núm. 401, pág. 33.

Liberman, Arnoldo: Grietas como templos: biografía de una identidad, núm. 402, pág. 79.

Lienhard, Martín: La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas, núm. 414, pág. 110.

López, Julio: Ortega y la literatura del siglo XX, núm. 403, pág. 277.

López Alonso, Carmen: II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo, núm. 414, pág. 153.

López Campillo, Evelyne: Ortega y la sociedad civil española, núm. 403, pág. 529.

López Castro, Armando: El pensar poético de María Zambrano, núm. 413, pág. 75.

Lynch, Enrique: La perspectiva y la crítica del conocimiento, núm. 403, pág. 81.

M

Mahieu, José Agustín: Las cinematografías iberoamericanas y España: las experiencias de Huelva, núm. 406, pág. 121.

Mahieu, José Agustín: Nuevos apuntes sobre cine brasileño, núm. 414, pág. 134.

Mahieu, José Agustín: El cine polaco y sus encrucijadas, núm. 412, pág. 140.

Mahieu, José Agustín: Nuevos apuntes cinematográficos, núm. 407, pág. 128.

Mahieu, José Agustín: Víctor Erice, núm. 411, pág. 85.

Mahieu, José Agustín: Recuerdo de Luis Buñuel, núm. 402, pág. 133.

Mahieu, José Agustín: Kafka y el cine, núm. 401, pág. 73.

Manent, Albert: Josep Carner y América, número 412, pág. 15.

Manent, Albert: Cartas de Josep Carner a Miguel de Unamuno, núm. 412, pág. 47.

Manrique, Miguel: El diario y la contemplación, núm. 414, pág. 177.

Manrique, Miguel: Las familias y los años, número 408, pág. 185.

Manrique, Miguel: Los acontecimientos políticos y las escuelas literarias, núm. 410, pág. 178.

Manrique, Miguel: Retorno al costumbrismo, número 412, pág. 199.

Manrique, Miguel: Puerto Rico, un país, un personaje, núm. 407, pág. 184.

Mansilla, Hugo C. F.: La influencia de la tradición hispano-católica sobre las pautas de comportamiento sociopolítico en Bolivia, núm. 410, página 131.

Maravall, José Antonio: La aportación de Ortega al desarrollo del concepto de nación, núm. 403, pág. 511.

Martín, Sabas: León Felipe y el teatro, núm. 411, pág. 35.

Martín, Sabas: Tantas veces Bryce, núm. 409, página 181.

Martínez Díaz, Nelson: Simón Bolívar: el proyecto inconcluso, núm. 401, pág. 5.

Martínez Torrón, Diego: Dámaso y Góngora, núm. 412, pág. 187.

Marxuach, Carmen Irene: Las revistas de la vanguardia puertorriqueña, núm. 406, pág. 177.

Masoliver, Juan Antonio: Augusto Monterroso o la tradición subversiva, núm. 408, pág. 146.

Matamoro, Blas: La columna hueca, núm. 406, pág. 131.

Matamoro, Blas: Goethe y Freud, núm. 409, página 158.

Matamoro, Blas: Kiosco, núm. 408, pág. 146.

Matamoro, Blas: De autores y autoridades, número 410, pág. 162.

Matamoro, Blas: El pícaro trágico, núm. 412, página 205.

Matamoro, Blas: El arrabal de los santos, número 413, pág. 66.

Matamoro, Blas: Kiosko, núm. 414, pág. 181.

Matamoro, Blas: Los héroes, núm. 407, pág. 117.

Matamoro, Blas: La lectura como colaboración, núm. 403, pág. 299.

Matamoro, Blas: El héroe sin padre, núm. 401, pág. 61.

Meregalli, Franco: Ortega en Italia, núm. 403, pág. 445.

Merlino, Mario: «Crisis» como su nombre lo indica, el ciruja y la pasión del saber, núm. 402, página 179.

Milosz, Czeslaw: Dostoievski y Sartre, núm. 406, pág. 5.

Molina Pantiga, León: Día triste del trópico (ejercicio barroco en seis tomas), núm. 402, pág. 198.

Monegro, Juan: Un concierto, núm. 414, pág. 203.

Montesinos, R. César: Ahora es preciso morir, núm. 409, pág. 198.

Moraleda, Pilar: El teatro de Max Aub, núm. 411, pág. 148.

Moreno Sanz, Jesús: Sub quadam aeternitatis specie, núm. 413, pág. 32.

Morillas, Enriqueta: Vargas Llosa contra viento y marea, núm. 407, pág. 155.

Muguerza, Javier: Ortega y la filosofía del futuro, núm. 403, pág. 132.

N

Naranjo, Consuelo S.: Tomada estaba entonces la mitad de la casa, núm. 402, pág. 193

Natella, Arthur: Aspectos medievales en la nueva narrativa latinoamericana, núm. 411, pág. 166.
Niedermayer, Franz: José Ortega y Gasset desde la perspectiva alemana, núm. 403, pág. 425.
Novaceanu, Darie: Un cuento con luna, núm. 402, pág. 73.
Núñez Ruiz, Gabriel: El teatro en la Almería de Fernando VII, núm. 407, pág. 102.

O

Olivera Williams, María Rosa: Las «Graciosas y divertidas conversaciones...» de 1823 y 1825: valiosos aportes para el estudio de la poesía gauchesca, núm. 406, pág. 108.
Orozco, Olga: Fundaciones de arena, núm. 409, pág. 35.
Ortega, José: Notas a la ecuación tiempo-libertad-sueño en «El sueño creador» de María Zambrano, núm. 413, pág. 173.
Ortega, José: Un libro sobre Martín Santos, número 410, pág. 195.
Ortega Carmona, Alfonso: Lutero, núm. 401, página 137.
Ortega y Gasset, José: La situación de las ciencias y la razón histórica, núm. 403, pág. 7.
Ortiz, Fernando: Una ciudad y dos poetas, número 412, pág. 127.

P

Padrós de Palacios, Esteban: A bordo de las ínsulas extrañas, núm. 409, pág. 185.
Paoletti, Mario: Todos los Julios, el Julio, número 407, pág. 191.
Paoletti, Mario: La ciudad del tango, núm. 402, pág. 168.
Paulino, José: León Felipe ante la crítica, número 411, pág. 24.
Pellicani, Luciano: La teoría epistemológica de Ortega, núm. 403, pág. 71.
Peña, Pedro J. de la: El Bécquer no romántico, núm. 402, pág. 51.
Pérez Gállego, Cándido: Ultima narrativa norteamericana, núm. 411, pág. 137.
Pérez Gállego, Cándido: La pasión creadora de Stendhal, núm. 402, pág. 116.
Pérez Gállego, Cándido: Washington Irving y el hechizo de lo español, núm. 401, pág. 180.
Peri Rossi, Cristina: El ángel caído, núm. 411, pág. 79.
Peset, Mariano: Una biografía de Palmireno, número 407, pág. 164.
Peyrou, Oscar: Dos relatos, núm. 408, pág. 71.
Philips, Allen W.: Manuel Machado y el Modernismo, núm. 407, pág. 77.
Pinillos, María Nieves: Rómulo Gallegos: en el centenario de su nacimiento, núm. 409, pág. 41.
Piqueras, Juan Vicente: Me lo ha entregado el mar, núm. 409, pág. 210.
Polgar, Mirko: Un análisis del misticismo revolucionario en «Los de abajo», de Mariano Azuela, núm. 410, pág. 152.
Prego, Omar: Angel Rama, la crítica como iluminación, núm. 406, pág. 103.
Puente Guerra, Angel: Manuel Mújica Láinez o el lector cómplice, núm. 409, pág. 106.

Q

Quintana, Juan: De rumias y cavilaciones, número 412, pág. 197.
Quintana, Juan: La aventura comprometida de Carlos Droguett, núm. 414, pág. 130.
Quintana, Juan: Páginas de Sender, núm. 406, página 149.
Quintana, Juan: Un epistolario de Felisberto Hernández, núm. 409, pág. 172.
Quintana, Juan: Cincuenta años de (alguna) poesía centroamericana, núm. 402, pág. 158.
Quiroga Clérigo, Manuel: Reseña de «Los héroes pueden pastar tranquilos», de Heberto Padilla, núm. 406, pág. 171.

R

Rama, Angel: La literatura en su marco antropológico, núm. 407, pág. 95.
Ramos Pérez, Demetrio: El proyecto de 1826: una clave en la evolución de Bolívar, núm. 401, pág. 21.
Rico, Juan: Criptoburguesía y cambio económico en la Ilustración española, núm. 408, pág. 25.
Rimanelli, Giose: La metáfora del dolor. Actuales teorías literarias norteamericanas, núm. 408, página 123.
Ripoll, José Ramón: Protección de Aristóteles, núm. 402, pág. 47.
Roa Bastos, Augusto: Hacia el pluralismo democrático en Paraguay, núm. 408, pág. 5.
Roa Bastos, Augusto: Carta a Marta Traba y Angel Rama, núm. 407, pág. 208.
Rodríguez Padrón, Jorge: La novela lírica española: tres notas críticas, núm. 407, pág. 174.
Rodríguez Zúñiga, Luis: Marx y la teoría sociológica clásica, núm. 401, pág. 119.
Rof Carballo, Juan: María Zambrano, núm. 413, pág. 24.
Rojas Herazo, Héctor: Señales y garabatos del habitante, núm. 411, pág. 158.
Rojas Herazo, Héctor: Señales y garabatos del habitante, núm. 409, pág. 69.
Romano, Eduardo: Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920, núm. 411, pág. 177.

Romano, Eduardo: Libro de navíos y borrascas, núm. 406, pág. 152.
Romero, Armando: José Lezama Lima o el epos de la imaginación, núm. 412, pág. 133.
Rosales, Luis: El náufrago metódico, núm. 407, pág. 73.
Ross, Waldo: Fernando Ortiz y la tradición poética andaluza, núm. 410, pág. 146.
Rubert de Ventós, Javier: Ortega hoy desde Cataluña, núm. 403, pág. 541.
Ruiz Silva, Carlos: Cartas de García Lorca, número 406, pág. 147.
Ruiz Silva, Carlos: Las nueve sinfonías de Beethoven, núm. 410, pág. 176.
Ruiz Silva, Carlos: Consuelo Rubio, núm. 408, pág. 169.

S

Saavedra, Luis: Washington Square, núm. 410, pág. 97.
Sabatucci, María Rosa: La esperanza y el exilio, núm. 408, pág. 172.
Sabik, Kasimierz: La recepción de la narrativa española en Polonia 1781-1918: núm. 409, página 77.
Sabugo Abril, Amancio: Narración y ensayo en Italo Calvino, núm. 412, pág. 149.
Sabugo Abril, Amancio: Cruz y raya de José Bergamín, núm. 406, pág. 91.
Sabugo Abril, Amancio: Pasión política e intelectualidad creadora, núm. 403, pág. 583.
Salas, Horacio: En pocas líneas, núm. 402, pág. 170.
Salinero Portero, José: María Zambrano en algunas revistas hispanoamericanas entre 1938 y 1964, núm. 413, pág. 134.
Sánchez, Roberto G.: Buero Vallejo y la sensibilidad histriónica, núm. 414, pág. 73.
Sánchez Arnosi, Milagros: El exilio como reflexión semántica, núm. 412, pág. 192.
Sánchez Blanco, Francisco: Continuidad y discontinuidad de Ortega y Gasset respecto al pensamiento español del siglo XIX, núm. 403, pág. 602.
Sánchez Castañer, Francisco: Personajes celestinescos en las «Cantigas» de Alfonso X el Sabio, núm. 410, pág. 35.
Sánchez Pascual, Angel: Hacia la recuperación de Pedro Garfias, núm. 412, pág. 169.
Sánchez Reboredo, José: La noción de estilo literario en Ortega y Gasset, núm. 403, pág. 293.
Sanesi, Roberto: La utilidad de la serpiente, número 408, pág. 18.
Santolaria Sierra, Félix: En torno a «Misión de la Universidad», núm. 403, pág. 569.
Santonja, Gonzalo: Una encuesta política en la España de la preguerra, núm. 409, pág. 138.
Satué, Francisco Javier: María Zambrano: el entendimiento poético, núm. 413, pág. 188.
Satué, Francisco Javier: Orwell: la muerte del buen salvaje, núm. 414, pág. 55.
Satué, Francisco Javier: Czeslaw Milosz: la sensibilidad interrogante, núm. 406, pág. 25.
Satué, Francisco Javier: Franz Kafka o la eterna noche del topo, núm. 401, pág. 85.
Sequeros, Antonio: Ortega y Gasset y la pintura, núm. 403, pág. 258.
Sofovich, Bernardo: Ramón en Buenos Aires, número 410, pág. 51.
Soria Olmedo, Andrés: El poeta Isidoro Capdepón, núm. 402, pág. 149.
Sorozábal Serrano, Pablo: Oda a una muchacha sin alma, núm. 406, pág. 37.
Sorozábal Serrano, Pablo: Wagner y Nietzsche, núm. 407, pág. 146.
Sorozábal Serrano, Pablo: De la música y su insignificancia, núm. 414, pág. 166.
Sorozábal Serrano, Pablo: Johann Sebastian Bach. Culminación de una era, núm. 402, pág. 164.
Soto de Ozaeta, Armando: Pessoa: la voz que precisó muchas voces, núm. 402, pág. 155.
Suárez Galbán, Eugenio: Hacia Ramón a través de Torres Villarroel, núm. 410, pág. 63.
Subirats, Eduardo: El humanismo retórico y el ataque a la modernidad, núm. 403, pág. 209.
Subirats, Eduardo: Nostálgica modernidad: reflexiones actuales en torno a la obra de Gropius, núm. 401, pág. 152.
Sylvester, Santiago E.: Perro de laboratorio, número 402, pág. 91.

T

Tellez, Rafael Adolfo: En la tarde remota (poemas), núm. 409, pág. 205.
Teodorescu, Paul: Una nueva sensibilidad, número 403, pág. 391.
Tijeras, Eduardo: De los apocalipsis imaginarios, núm. 414, pág. 21.
Tijeras, Eduardo: De Marx y Kafka, las cartas al padre, núm. 401, pág. 115.
Torbado, Jesús: El fin del rey de los Yungas, número 402, pág. 69.
Trías, Eugenio: Ortega entre dos fuegos, número 403, pág. 537.
Tugues, Albert: Balada con fragmentos de acera, núm. 411, pág. 122.

U

Uscatescu, Jorge: Góngora en Rumanía, núm. 414, pág. 156.
Uscatescu, Jorge: Poesía de Milosz, núm. 409, página 170.

Uscatescu, Jorge: Filosofía del lenguaje cinematográfico, núm. 408, pág. 97.
Uscatescu, Jorge: Ortega y Gasset y la idea de la cultura, núm. 403, pág. 149.

V

Vega Díaz, Francisco: La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna, núm. 403, pág. 317.
Vehils, Jorge: Borges y Dante, núm. 409, pág. 165.
Viejo, Eugenio: Dos historias, núm. 406, pág. 83.
Vigaray, Angel Luis: Otras voces, otros ecos, núm. 414, pág. 170.
Villena, Luis Antonio de: Ut pictura poesis, número 412, pág. 122.

W

Wedel, Alfred: Ortega y Gasset y los Estados Unidos, núm. 403, pág. 485.

Z

Zardoya, Concha: María Zambrano en «Hora de España», núm. 413, pág. 81.

NOTA A LOS SEÑORES SUSCRIPTORES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»

Las elevaciones de los costes de edición de la Revista producidas en los últimos años nos obligan, muy a nuestro pesar, a incrementar en 50 pesetas el precio del ejemplar, y en 500 pesetas el precio de la suscripción anual, aunque se mantiene el precio antiguo en dólares. Hacemos observar a nuestros sucriptores que, naturalmente, recibirán la Revista al precio ya abonado hasta la fecha de vencimiento de sus suscripciones.

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI — Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Dirección:
FRANCISCO BEJARANO Y FELIPE BENITEZ REYES

Redactor Jefe:
JESUS FERNANDEZ PALACIOS

N.º 8

Poemas de EUGENIO DE ANDRADE, CLAUDIO RODRIGUEZ, JULIO MARISCAL, J. M. BENITEZ ARIZA, FELIPE BENITEZ REYES, JOSE JULIO CABANILLAS, JUAN LAMILLAR, ABELARDO LINARES, JULIO LLAMAZARES, D. H. LAWRENCE y CARLOS EDMUNDO DE ORY

Cartas de RICARDO MOLINA y GEORGE ORWELL

Colaboraciones y traducciones de
JOSE LUIS GARCIA MARTIN, J. JAVIER LABORDA, JACQUES CONCARNEAU, JOSE LUIS TELLEZ, JOSE MARIA CONGET, AQUILINO DUQUE, FELIX DE AZUA, FRANCISCO BEJARANO, RAFAEL PEREZ ESTRADA, ANTONIO COLINAS

NOTAS DE LECTURA

Suscripción por cuatro números

España: 1.500 ptas.—Europa: 2.800 ptas.
Otros países: 30 $ USA

Núms. 0 al 3 agotados

Núms. atrasados: 1.000 ptas.

Redacción y administración:

Ancha, 7
Apartado 1724
Teléf. (956) 32 16 04
JEREZ DE LA FRONTERA

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar .... (1).

contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	3.500	
	Dos años	6.500	
	Ejemplar suelto	300	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Inéditos de Julio CORTÁZAR y Jaroslav SEIFERT ● Jorge USCATESCU: La otra cara de la libertad ● Blas MATAMORO: Sartre y la moral ● Un cuento de Francisco SOLANO ● Poemas de Hugo GUTIÉRREZ VEGA ● Jorge Eduardo ARELLANO: El Güegüence ● Fernando ORTIZ: Eliot y Cernuda ● Notas sobre Juan Carlos ONETTI, Juan de DUEÑAS, Alfonso VALLEJO, Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, Macedonio FERNÁNDEZ, Juan Ramón JIMÉNEZ, Angel CRESPO y Daniel MOYANO.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.